

中国文学史的理论维度

ZHONGGUO WENXUESHI
DE LILUN WEIDU

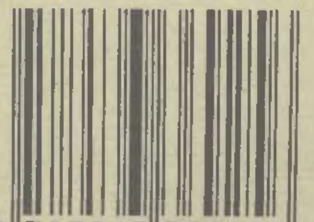
全国古代文学研究方法创新专题论文集

冯仲平 主编

美学史是文学史的生境，文学场三大层次的对生及立体环进，显示了文学史的逻辑生态；文学史穿越各历史时期的文学质点构成的质区，由各时代的文学质区构成的质域，形成了自身的历史生态。这三者构成了文学史的理论维度。


GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社





ISBN 978-7-5633-6925-6

定价:32.00元



ZHONGGUO WENXUESHI
DE LILUN WEIDU



中国文学史的理论维度

全国古代文学研究方法创新专题论文集

冯仲平 主编

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社
·桂林·

图书在版编目（CIP）数据

中国文学史的理论维度：全国古代文学研究方法创新专题论文集／冯仲平主编. —桂林：广西师范大学出版社，2007.11

ISBN 978-7-5633-6925-6

Ⅰ. 中… Ⅱ. 冯… Ⅲ. 古典文学—文学研究—研究方法—中国—文集 Ⅳ. I206.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2007）第 167383 号

广西师范大学出版社出版发行

（广西桂林市中华路 22 号　邮政编码：541001
网址：http://www.bbtpress.com）

出版人：肖启明

全国新华书店经销

广西民族印刷厂印刷

（广西南宁市明秀西路 53 号　邮政编码：530001）

开本：787 mm × 1 092 mm　1/16

印张：17.25　　字数：340 千字

2007 年 11 月第 1 版　　2007 年 11 月第 1 次印刷

定价：32.00 元

编者的话

《尚书》载:“人惟求旧;器非求旧,惟新。”郑燮云:“删繁就简三秋树,领异标新二月花。”赵翼说:“预支五百年新意,到了千年又觉陈。”无论是文学创作还是学术研究,都需要不断进行观念和方法的创新,以保持鲜活的当代性与旺盛的生命力。中国古代文学研究的方法问题亦复如是。

任何事物的演进都是一个由低级到高级发展的过程,事物的高级阶段并不排斥和抛弃低级层面的内容,而是包容了多级层次的元素而呈现丰富多彩的态势。在古代文学研究领域,中国古代文学研究的传统方法,马克思主义文学批评的经典方法,当代西方的解释学、现象学、结构主义等新的批评方法,都可以从不同侧面和角度阐释中国古代文学。因此,我们一方面要善于继承和发扬传统批评方法的优势,挖掘和开发其理论价值和实践意义,另一方面也要勇于吸纳和借鉴当代西方新的文艺—美学方法,“学术的科学方法”与“艺术的审美方法”可以并行不悖相辅相成,以实现古代文学研究的更大进展和更多效益。

基于对古代文学研究方法的重视,我们筹备了2007年“全国古代文学研究方法创新”专题研讨会。为了配合这次全国会议的召开,我们策划出版了这本以广西民族大学古代文学教研室教师为主体、文艺学教研室部分教师及国内著名古代文学研究专家参与撰稿的《中国文学史的理论维度——全国古代文学研究方法创新专题论文集》。

全书内容主要集中于三个方面:一是以批评方法为研究对象的论文,如袁鼎生《文学史的理论维度》、宁稼雨《主题学与中国叙事文化学的建构》、马现诚《人文生态学视阈下的中国古代作家思想研究》、王尔勃《文学、文化之“文”》、张利群《刘勰“研术”整体观之方法论意义》、欧宗启《历史还原,还是重建?——论中国古代文论研究的价值取向》等;二是运用独特的视角和具体的方法研究中国古代文学的重要问题,如黄晓娟《渴望自由的歌者——壮族古代女诗人与越南古代女诗人比较》、邓绍基《我对元代散文的探索》、王平《古代小说与民俗文

化》、陈金文《原始的冲动——反映在我国古代叙事文学中的食人欲望》等；三是古代文学教材、教学改革与教学方法研究方面的论文，如陆凌霄《论古代文学教学的三个导向》、孟祥荣《古代文学教学改革漫议》、张永芳等《切实提高教学质量，加强精品课程建设——古代文学教学笔谈》等。全书分别从理论方法、批评实践、教学改革等三个层面对中国古代文学进行了比较集中而深入的探讨。古代文学、文艺学研究领域校外知名学者的论文，具有独特的学术创见和示范意义；我校作者的论文从不同侧面反映了目前我们的研究现状，借此机会提交大会向国内专家诚恳求教。全书内容集中，重点突出，表现了鲜明的方法研究特色，解决了古代文学研究的一些理论和实践问题。

总之，本书力求突出明确的方法论意识，借此重新提起古代文学研究方法的话题，通过会议的召开和论文集的出版引起国内学界对古代文学研究方法的关注，并预期在古代文学研究领域产生一定的积极影响，有效地推动中国古代文学研究的繁荣发展。

盛会在即，本书草就。兹谨以诚挚之心，敬请国内专家学者不吝赐教！则此书幸甚，此会幸甚！

2007年11月 广西南宁

Content

目 录

文学史的理论维度

袁鼎生

【作者简介】袁鼎生，男，广西全州人，文学博士，广西民族大学副校长，教授，博士生导师。

【内容提要】美学史是文学史的生境；文学场三大层次的对生及立体环进，显示了文学史的逻辑生态；文学史穿越由各历史时期的文学质点构成的质区，由各时代的文学质区构成的质域，形成了自身的历史生态。这三者构成了文学史的理论维度。

【关 键 词】生境　文学场　质域　理论维度

文学史是文学现象推移变化的历程，它是整体生发的活态系统，其最低层次是文学活动，中间层次是文学氛围，最高层次是文学范式。三者对生，形成了立体环进的整生结构。

文学史的研究，常从作家与作品的转换切入，即以文学创作活动为中心，关联文学欣赏活动、批评活动、研究活动，构成文学活动的整体推移。文学活动引发相应的文学氛围，升华相应的文学范式，达成文学现象的系统流变，显示出文学的整生规律。

一些文学史著作，在表述文学活动的运行时，重心放在按照时序与方位铺排作家和作品，形成了文学地图的拓展，有了显在的时空逻辑，然规律浅在，学术层次不高。这就造成了文学史研究理性的疏离，理论维度的缺失。文学史属于文艺学的范畴，理性和逻辑是它的本质规定性之一。文学史研究的理论维度，主要体现在如下方面：一是文学史的生境；二是文学场的整生性运动；三是文学逻辑的位格性涌现。理论是与方法同一的，文学史研究的理论维度，也就是方法论的维度。

一、文学史的生境

审美文化史或曰美学史，是人类的审美文明史，是人类审美意识史，是人类审美意识的物化史和物态化的历史，文学史是其中的重要部分。要把握文学史的发展规律，须有美学史的整体发展格局在胸，这是因为整体的运动，包含着局部的运动，决定着局部的运动。也就是说，文学史的小系统，是随美学史的大系统运动的。美学史构成了文学史的生境。

把握人类和中西美学史整体格局推移运转的态势，中国文学史的运行，也就有了背景与参照，中国文学史的生发，也就有了相适相宜的生境。笔者在《生态视域中的比较美学》一书中，勾勒了人类与中西美学的历史发展大势：统观审美场覆盖人类审美的全域与全程，囊括人类审美的本质与现象，包含古代天态审美场、近代人态审美场、当代及未来的生态审美场。

三代审美场相继生发，展开了人类美学的纵向比较。世界各族的审美活动，既共生了每一代审美场，又分别发展了其不同的本质侧面，中西民族则对应地发展了其核心本质耦合并生的两大侧面，形成了纵向比较中的横向比较。纵横双向的立体比较，在审美场谱系的演化中推进。

审美场谱系生发了人类美学史和中西比较美学史：

天态审美场生发了西方神态审美场和中国道态审美场；人类客体化的整体审美结构，生发了西方神质神性的整体审美结构和中国道质道性的整体审美结构；全球主体合于客体的和谐审美理想，既包含了西方的不和而和、真之和、神之和的逻辑结构，也包含了中国的隐态不和显态和、善之和、天之和的逻辑结构，既使西方的神之和展开了神的人化、人的神化、神人同生的历史结构，也使中国的天之和相应地展开了天的人化、人的天化、天人同生的历史结构。

近代人态审美场生发了西方“整我”审美场和中国“有我”审美场；人类主体化的整体审美结构生发了西方“人化”的整体审美结构和中国“人态”的整体审美结构；全球主体统一客体的审美自由既生发了西方主体从理性到感性、从“我”到“我们”的审美自由，也生发了中国主体从民族理性到个体感性再到生命系统的审美自由，导致双方最后走向同中有异的“整体主体”的审美自由。

当代生态审美场，在审美场与文化场、生态场、生态环境场的依次双向对生中形成与发展，在生态审美主体和生态审美对象的耦合并生中实际构建，在中国主体生态审美场和西方环境生态审美场的对生中，最后走向天人整生的最高生态审美场。西方的大众文化和中国的审美文化对应地展开与发展生态审美；西方的环境美学与中国的生命美学共生生态美学；人类美学在生态美学学科与

生态审美场的耦合并生中进入历史新纪元。[①]

如上所述，人类和中西审美场谱系的变化，构成了人类和中西美学史发展变化的格局，构成了中国文学史发展变化的背景与大局。把握了它们，中国文学史的历程也就历历在目，历代文学家、文学名著的历史生态位和逻辑生态位也就了然于心；把握了它们，我们见到的历代文学名家名著的“树木”，也就是审美文化历史“森林”中的“树木”。这样，“树木”与“树木”之间的联系，“树木”与“森林”之间的联系，便构成了文学史的生境，构成了文学发展变化的规律。

“森林”中的“树木”所表现的生长规律，是整体化和整生化的规律。具体说，中国文学史的特殊规律，应关联与潜含中国美学史的类型性规律、世界文学史的普遍规律、世界美学史的整体规律，形成整生的审美规律系统。中国文学史如在中国和世界美学史的生境中生发，如在整生的审美规律系统的范化中运行，自当形成很高的理性品格，也就有了鲜明的理论维度。

生境与环境相联。如果说美学史构成了文学史的生境，那么文化史、社会史、自然史等则构成了文学史的环境。生境与环境构成了文学发展史的整体性机制。一些文学史注重文学史发展的环境要素，而忽略了生境机制，这就造成了两个方面的不足。一是环境对文学史发展的作用，缺乏中介与转换，所形成的逻辑失之粗略，甚或流于庸俗，科学性受损；二是高位审美意识的淡漠，影响了文学发展的本体性规律即审美规律的深刻性与系统性。

文学史的研究，肯定不能局限在文学发展的框架里，否则，所揭示的文学发展规律将是片面的、孤立的。但也不能抛开生境直接进行文学环境的分析，使文学发展史的质域和边界模糊蒙混。它应该通过生境关联环境，形成层次分明、秩序井然的文学发展规律系统，以强化文学史研究的理性和健全文学史研究的理性维度。

二、文学场的整生性运动

文学现象的结构化形成了文学场，成为文学生命系统。在上述审美场中运行的文学场，形成了逻辑化与历史化统合的整生运动，从而使文学史更加显现为规律化的历史，以强化理性品格和理论维度。

文学现象的三大层面在对生中形成了结构性的运动，形成了文学场整生化的运动。文学史的发展，以文学场的整生运动的形式出现，也就成了一种理性化的运动。

1. 文学活动的超循环运生。

文学活动是文学现象的基础层面，是文学场整体结构的第一层次。它构成

---

① 袁鼎生：《生态视域中的比较美学》，1—2 页，北京：人民出版社，2005。

了一个始于并且归于文学欣赏活动的循环圈。文学活动依序展开文学欣赏活动、文学批评活动、文学研究活动、文学创造活动,继而回到文学欣赏活动,这就在生态位格的推移中,生发了圈状回旋的序化运动。

各种文学活动的序化运行有着审美价值的生发规律与目的的制导。文学场的运转以生成和发展审美价值为内在的目的,各种文学活动的排序,应在遵循审美规律的基础上进而遵循审美目的。文学欣赏活动是对某种新的文学审美价值的寻求,文学批评活动是对这一审美价值的趋求,文学研究活动是对这一审美价值生成规律的探求,文学创造活动是对这一审美价值的建构,紧接着的文学欣赏活动则是对这种新的审美价值的实现和更新的审美价值的寻求。围绕着审美价值的生发,从文学欣赏活动到文学批评活动,再到文学研究活动,最后到文学创造活动,然后又回到文学欣赏活动,形成了周而复始的良性循环,更显示了文学场内在的价值运动与价值发展的机制。

超循环是一种螺旋发展的循环。文学场各种文学活动的运转,是基于始于欣赏活动而又合于归于欣赏活动的循环运转。这是一种由当下的文学欣赏活动生发新的审美价值目标,通过依次展开的文学批评、研究、创造活动,提升这一目标,使这一目标物化和物态化,并保证其后展开的文学欣赏活动实现这一目标进而生发新的目标的过程。审美价值目标的平台式跃升,确证了各种文学活动圈态循环的有机性、整一性和超越性。也就是说,文学活动圈的运行,是良性循环,是超循环的。文学史的规律也就在这种超循环中凸现出来。

2. 文学氛围的双向生发。

文学活动的超循环运生,引发了文学氛围的相应运动。文学氛围是感性的审美趣味结构。文学活动形成文学境界,形成弥漫于文学境界中的审美风气、审美气氛与审美情调、审美风向,形成浓郁的价值指向不断明晰与集中的文学趣味氛围,形成笼罩并风化文学活动圈的文学氛围圈。

文学风气生发文学气氛,共同构成文学氛围的基本成分与共性表征;文学情调是文学氛围的基本特征和基本精神;文学风向是文学氛围的价值取向与价值趋势;文学境界则是文学风气、文学气氛、文学情调、文学风向的存在区域和容纳载体,以承托由上述四者依序环生的文学氛围圈态结构。文学氛围圈构,显示了文学价值向性良性环生的格局。

文学氛围的价值趣味与文学活动价值目标的对应性,形成价值向性,形成社会审美心理趋势,形成强大的审美驱力与审美向力,驱动和规范文学活动圈的运行,规范与驱动文学发展史的超循环运转。

文学风气和文学气氛是一种愉悦性情感情绪的气息与气象,文学情调是一种亲和形态的情感情绪的风味气韵,文学风向是一种亲近态情感情绪的趣味意向,它们构成了文学氛围内容的共性:情绪情调的适人宜人性与悦人亲人性。文学境界则是主客体相吸相引、相聚相合、相融相会、同构同化的情态,生成了

文学氛围形式的共性：情景的亲和性，以区别托载其他氛围的境界。两者统一构成了文学氛围的质域，构成了本然形态的趣味向性，共同外显了文学活动的本质与特性，共同形成了文学发展的机制。

文学氛围的生态发展，表现为从文学风气、文学气氛走向文学情调、文学风向，再而环回至文学风气的过程。如前所述，各种文学活动的按序循环，源于审美价值追求和审美价值理想的驱动与牵引。正因为如此，各种文学活动及其循环运转所生发的文学氛围，才包含着与特定的审美价值目标、审美价值理想紧密关联的文学情调与文学风向。从本质上说，文学情调是对文学场审美价值目标和审美价值理想的情感体验、情感肯定，是对文学场审美价值规律的情感确证、情感体认。文学风向则是进一步对文学场审美价值目标和审美价值理想的情感亲近、情感趋向，对文学场审美价值规律的情感亲和、情感追求。两者是对文学场多质多层次的审美价值目标、审美价值理想和审美价值规律，不同程度的适构反映和同构对应。总而言之，文学情调特别是文学风向是审美价值的对应物，是审美价值的对应性投射，是审美本能和审美意志的反映，是本真形态即自然形态的价值向性的集中体现，有着自然的自由性，有着趣味天然的本真性。正因为如此，文学氛围既是文学发展变化的形式，也是文学发展变化的深层缘由。

如果说，文学风气、文学气氛体现了一般的普遍的审美趣味向性，文学情调、文学风向则形成了具体的特定的审美趣味向性。这两种趣味向性与价值目标、价值理想双向对生相互调适，形成价值向性，形成文学氛围圈与文学活动圈同式运转的机制，成为文学历史发展变化的自控制自调节元素。

文学氛围圈还展开了往上和往下的质化运动，显示出双向因果模态的审美向性。它往下是对文学活动生态圈的推进与规范，属质的同化运动；它往上是质的升华运动，以此生成文学场的调控系统和质态结构圈。

文学氛围圈对文学活动生态圈的作用主要表现在三个方面：一是促进文学活动。文学氛围圈既为文学活动生态圈所生发，又裹围环护着后者，成为其直接的生境，成为其展开的动力源。文学氛围越浓郁，文学活动的圈态运转就越成气候，就越发自在与天然。一个国度、一个民族、一个时代，如果文学氛围稀薄，社会审美心理淡化，人们的审美需求弱化，大众的审美情调低落，整体的审美风向疏散，各种文学活动也就难以正常展开，文学活动生态圈将运转迟缓，更谈不上良性循环。文学氛围和文学活动生态圈是互为因果，相生共进的。越是文学传统深厚久远的文明古国，其文学氛围的积累就越发纯雅丰厚，就愈发广泛流布，就愈能为当下文学活动圈的运转提供驱动和牵引的机制。一是文学氛围和生态文明协调发展。社会生态文明越发展，人们生存、生活的文明程度也就越高，从而使必要劳动时空缩减，自由生发时空增加，文学氛围就会浓厚，文学活动圈自然增宽加大。文学氛围的厚薄，还跟民族的精神生态关联。一些民

族的精神生态或偏于哲学，或偏于科学，或偏于审美。精神生态偏于审美的民族，其文学氛围自当浓烈。二是屏护和调控文学活动生态圈。“随风潜入夜，润物细无声”，文学氛围浸润裹护着文学活动生态圈，使其不为别的与审美相违背的精神氛围所左右，不为别的与审美相对立的生态活动所异化，不为别的与民族的和时代的审美精神相背离的文学风气所侵袭，保持和发展自己独特而纯正的文学审美的本质。文学氛围浓郁深厚的民族，有着深厚的审美定力和很强的审美消化力，能够抗拒外来文学趣味的同化，不被外来的文学风向左右，能够吸纳和消化外民族文学趣味的营养，从而使本民族文学活动圈的运行定力鼎然，活力沛然，不越规逾范，不变形走样，达到自由的发展与创新。三是范化文学活动生态圈。文学氛围弥漫与渗透于文学活动生态圈中，其文学情调构成了文学场的磁力，由文学活动生态圈构成的文学场，也就成了磁力遍布磁性裹围的文学磁场。文学活动生态圈循环其间，也就整体地被磁化了，被范化了，被同化了，从而合规律合目的地发展与变化。封孝伦教授认为审美场是一个时代特定的情绪情感氛围，它影响与制约人们的审美意识、文学活动、文学思潮。他的关于 20 世纪中国美学史和文学史的著作，就揭示了作为审美场的时代情绪情感氛围，范生 20 世纪中国的审美活动和文学活动的规律，形成了理性浓郁的美学发展史和文学发展史著作。[①]

文学氛围圈为形成更为强有力的风范力，使文学活动生态圈更趋良性循环，使文学历史的发展更为有序，其文学情调、文学风向还往上进行了质的升华运动，形成文学范式，生发出文学场的理性化结构，形成文学发展的自控系统。

3. 文学范式的整生。

对文学史来说，文学范式是对特定时代文学的本原与本质、结构与结构方式、生发态势与趋势的哲学规范。它是文学史研究思维框图的表征，是文学史研究路线的标识，为文学史最高的研究方法结构。

文学范式由表征文学发展潮流的文学风尚、显示文学发展主潮的文学理想、规定文学本质的文学本原构成。它的整生性表现在两个方面。一是自身的三个层次是良性环生的，文学风尚生发文学理想，进而生发文学本原，文学本原范生文学理想、进而范生文学风尚，如此回环往复，螺旋提升。二是与下属两个层次构成良性环生。文学活动生发文学氛围、文学范式，文学范式转而范生文学氛围、文学活动，达成良性环进的整生。

4. 文学场的整生化运行。

文学场的整生化运行，标识的是文学史的整生规律。文学场的三大层次，在双向对生中，构成了整生结构。这是一个文学活动盘其下，文学氛围旋其中，文学范式转其上，三位一体，立体环进的文学审美文化圈。文学史的研究，以这

① 封孝伦：《人类生命系统中的美学》，364—365 页，合肥：安徽教育出版社，1999。

种历时空运转的立体环进的文学审美文化圈为整生化的对象，当可揭示特定时代、民族、国度作家作品的推移变化的整体机制，显示出民族的世界的文学历史四维时空发展的图景，从而在文学生态系统的整生中，形成了文学发展的规律系统。

一些文学史的研究，在文学事实与现象的依时顺势的铺陈中，模糊淡化了理论维度，疏离了文学史隶属文艺学的本质规定性，尤其忽视了文学场这一文学整生系统的生成与运行。可以说，文学场的整生化运行，就是一部完整的文学史，就是一部生命系统化和生态逻辑化的文学史。

三、文学逻辑的位格性涌现

文学场或曰文学审美文化活动圈，在历史的天空里立体环进，穿越一个个文学的质区、质点、质度，形成一个个历史化的逻辑位格，产生文学发展的节律，呈现文学发展的秩序，显露文学与时俱进的历史生态和逻辑生态，使文学发展变化的多重规律统合，构成立体演进的整生格局。

文学史大尺度的发展，形成的质区性逻辑位格，显示了文学宏观发展的普遍规律；它的中尺度发展，在质区中形成有序推移的质点性逻辑位格，显示了文学中观发展的类型性规律；它的小尺度发展，在质点的隶属度排列中，形成的质度性逻辑位格，显示了文学微观发展的特殊性规律。这三种文学发展时空尺度的复合，造就了多层次文学发展规律的立体涌现。

1. 文学历史穿越质区。

世界的民族的文学全程性历史发展，构成了世界文学和民族文学的整体质域。每个时代的文学都形成各自的质区，所有质区之间的纵横关联，都形成文学历史全程全域的大跨度整体行进，显示出文学历史大框架大时空立体转换的逻辑整生格局。在这方面，美学史的研究先行了一步，可以包含文学史并为文学史的研究提供借鉴。如周来祥先生、陈炎教授合著的《中西比较美学大纲》，通过比较研究中西美学形态、中西审美本质、中西审美理想、中西文学艺术特征在古代、近代、现代三大质区构成的整体质域中的穿行，形成了四维时空发展的整生化的逻辑框架。[①] 如审美理想，西方由人神之和的古典和谐质区经由近代崇高的质区，走向现代丑的质区；中国则由人人之和的古典和谐质区，经由近代崇高的质区，走向现代的对立统一和谐的质区。这就形成了中西审美理想穿越三大框架性质区，实现全程全域性整生的态势。又如艺术特质，西方艺术从“画中有诗”的古典和谐质区，经由“诗画对立”的近代崇高质区，再到多元分裂的现代丑质区，中国艺术从“画中有诗”的古典和谐质区，经由“诗画对立”的近代崇

---

① 周来祥、陈炎：《中西比较美学大纲》，合肥：安徽文艺出版社，1992。

高质区，再到多元统一的现代和谐质区，同样形成了框架性的大跨度的整生化逻辑。这就在中西美学相应质区历时空的纵横关联中，在由中西美学形态、中西审美本质、中西审美理想、中西艺术特征所形成的逻辑构架，对上述质区的立体穿越中，显示了中西美学四维时空发展的整生化逻辑。拙著《生态视域中的比较美学》，历时空地涌现出古代客体美学的质区、近代主体美学的质区、现代整体美学的质区、当代生态美学的质区，中西审美活动、审美氛围、审美范式等构成的审美场结构，关联对应地穿越这些质区，也构成了四维时空推进的逻辑整生。

2. 文学历史贯通质点。

这是中等跨度的四维时空的逻辑整生。它表现为文学质点在各质区中双向关联与贯通，生发中等框架的立体推进。每个时代的文学都构成不同的发展时期，形成一个个相连的文学质点。因文学史研究的范例尚待寻找，笔者还是以包含文学史的美学史为例。如在西方近代主体美学的质区里，形成了整体主体美学、理性主体美学、感性主体美学、个体主体美学、间性主体美学等质点，使质区层次分明地展开。主体美学生发的五大质点，形成了西方近代美学史整生化的逻辑。

文学质点是对同一历史时期文学本质、文学精神、文学理想、文学思潮共同本质的最高概括，是对决定这种共同本质的主流审美意识、社会历史条件和自然背景及环境的深刻揭示，从而达到了理论和实践的统一，宏观和微观的统一，抽象和具体的统一，逻辑和历史的统一，思维和存在的统一。这样，文学质点就成了“真”的结晶，规律的凝聚，生态辩证法的反映，具有很高的概括力和科学性。

文学质点相互间有着同一性和内在联系性，但又是新质独具、个性鲜明的，它们反映的不是流水形态的文学历史，而是浓缩形态的、典型形态的文学历史，即包蕴了文学新质、艺术新质、美学新质和社会文化新质、自然规律新质的历史关折点和历史变化点。这种逻辑质点和历史关折点的同一，是一种去粗存精、去伪存真的概括性同一，典型性同一。它省去了非本质的枝节和无关紧要的过渡，达到了逻辑与历史更真切的对应，达到了逻辑对历史更本质、更深刻、更明晰、更简洁、更概括、更集中的反映，并导致理论质点所包蕴的各种美学规律更为鲜明突出。与此相应，其真理度也就得到了进一步的提高。

3. 文学历史拓展质度。

这是小跨度的四维时空形态的文学逻辑的整生化。中跨度四维时空的文学逻辑的整生化，在大跨度四维时空的文学逻辑的整生化中构成，是后者的具体化；小跨度四维时空的文学逻辑的整生化，在中跨度四维时空文学逻辑的整生化中展开，是具体化后的具体化。三者统合构成的文学逻辑的整生化格局，是层次分明、秩序井然的，是呈复式四维时空推进的。

在中跨度四维时空的文学逻辑的整生中，每个文学质点里，可依次形成质度，生发更细密的立体推进的逻辑网络，穿越由质点构成的质区，穿越由一个一个质区构成的全程性整体性质域，形成持续性更强节奏更细密的小跨度四维时空的文学逻辑的整生化。为了论述的连贯性，笔者同样以统合文学史的美学史为例。如在西方感性主体美学的质点里，依次展开了三个质度，它们分别由尼采的意志主体美学、弗洛伊德的本能主体美学、荣格的原型主体美学构成。质度丰富质点，不同程度地占有质点的规定性，层次分明地展开和发展质点的规定性。每一个文学质点，因是特定历史阶段文学本质的最高概括，都有着丰富的理论含量。也就是说，在这个历史时期里，众多作家作品都不同程度地体现了这一文学质点，成为这个质点不同层次的“量”，不同等级的隶属度。它们在这个文学质点内，构成有序的量变，形成层次分明的“度”的系列，形成生态发展的位格，显示出各自在质点中的价值和地位，显示出文学质点整体的丰富性和系统发展性。

隶属度是模糊数学的概念，指事物隶属某种共性的程度，或曰对某种本质的占有程度。像人类个头的高矮度，本是模糊概念，没有明确的界定，这就需要运用隶属度来作比较判断，比如说，1.80 米和 1.85 米的个头，在中国人眼里，均属高的范围。然 1.85 米的个头较之 1.80 米的个头，对“高身材”这一本质的占有与体现，显然占有优势，其隶属于“高身材”的程度也就超过后者，从而更被人认为是高个头，更能成为“高个头”的代表。在周来祥先生主编的《西方美学主潮》里，作者们灵活运用模糊数学的隶属度理论研究美学史，在标划理论质点的基础上，对理论质点的隶属度进行层次性分析，把科学研究导向了精微与深入。如他们概括了古希腊的和谐主潮——神的人化，将其作为西方审美理想论发展变化线索上的第一个质点，接着对不同程度地体现了这一质点的美学理论进行分析：毕达哥拉斯认为神化的数构成万物；赫拉克利特认为神作为活火上下运动生发万物；柏拉图认为理式在被模仿中生发世界；亚里士多德认为彼岸的纯形式在化为此岸的形式中形成世界。这些理论成为神的人化这一理论质点的结构环节，或曰不同级次的隶属度，层层递进地占有、丰富、发展了这一质点的本质规定性。特别是亚里士多德的理论，成了质点的最高隶属度，最充分地占有了质点的特有本质，成为含质度最高的量。也就是说，“神的人化”这一理论质点，在亚里士多德那里已经发展到了极限。这样的分析，揭示了理论质点量变的增长与史的延展，显示了美学逻辑更精密地四维时空演进。在文学史的研究中，对同一时期不同名家名作的分析，也应该既揭示它们的共同性，形成质点，还要探询它们对这一共同性的不同占有、不同发展，以形成隶属度的序列，以显示文学发展的格局、逻辑与规律。

对文学质点的隶属度分析，理论意义是十分丰富而巨大的。

它使我们看到了某一历史时期文学本质的丰富量状，进而确证了这一本质

的真实性和完备性。因为无量之质是不存在的，乏量之质是不成熟的，含质之量越多，质的发展就越充分。含质之量越是层次丰富，越是有序递进，质的发展就越完善，就越富生机与活力，对规律的展现就越深刻、明晰，理论意义也就越重大。

它使我们看到了某一历史时期文学本质形成、发展的完整态势和历史过程，看到了这一特定本质形成、发展的诸种内在机制，从而使我们懂得：某种文学规律的发现、某种文学本质的形成，离不开众多文学家的通力协作，离不开前辈文学家对后辈文学家的影响与同化，离不开后辈文学家对前辈文学家的继承与发展。而这正是文学发展的本体性规律之一。

它使我们从某一历史时期文学本质量的渐变中，看到了这一文学本质不可避免地发生质变，并从内部催生另一文学质点的历史趋势，看到了文学发展线索上文学质区与质点推移变化的内部机制和内部规律。当文学质区的最后一个质点由于量变的积累而产生了最高隶属度的量，即最能体现和代表这一质区和质点的量。质区、质点的自身发展也就到了极限，形成了否定自身或超越自身的内在机制和内在要求，形成了从这一质区的最后一个质点跃进到另一质区的第一个质点的强大内动力。如果质区最后一个质点的量变是朝着合规律、合目的的方向有序发展的，当最能体现质区和最后一个质点的量，即质区和最后一个质点的最高隶属度出现后，质区产生的是超越自身的内在要求，是一种积极的自我否定，对后一质区的问世产生的是正面的作用力。如西方近代以自由为美的审美本质论，发展到德国古典美学的“美是自由”，已经到了极限，从而产生了超越自身的内在要求，进而催生了现代唯物辩证的“美是自由”说。要是质区最后一个质点的量变朝着违背规律的方向逐渐发展，到达极限后，彻底违背了真，抛弃了善，失去了继续存在与发展的可能性与合理性，也就从反面激发了彻底否定它的新质，形成审美和文学发展历程中质区的新陈代谢与更迭变换，使无序发展的审美历史和文学历史重新回到有序发展的正途。像周来祥先生和陈炎教授在《中西比较美学大纲》中揭示的“美在上帝”说，发展到中世纪宗教神学的美的本质论，以及儒家的美在伦理之善说，发展到宋明的“存天理，灭人欲”，“以天择礼”的阶段，已经登峰造极，出现了质区最后一个质点的最高隶属度，趋于非真非善的顶点，也就从反面催生了彻底否定它的西方近代的“美是自由”说和中国明中叶的“美在自然”说，并以自身的荒谬确证了新质的合理，以自身的退场换来了新质的诞生。《牡丹亭》、《金瓶梅》、《红楼梦》等张扬自然人性之美的文学名著的相继问世，就是明证。这就显示了一个时代的美学与文学跟另一个时代的美学与文学十分内在的有机联系，显示了美学与文学大落大起急转直下的历史大趋势，而美学规律和文学规律也因此得到了淋漓尽致的展示。

正因为文学质区最后一个质点的最高隶属度，是整个文学质区最为典型的质，最高形态的量，是自身量变的最后阶段，是质变的临界点，是文学发展历程

中旧的质区向新的质区跃进的内动力，所以特别为文学史家所重视。一般来说，文学史家对文学质区最后一个质点最高隶属度的分析常常是浓墨重彩的、深刻透彻的，从而能使读者十分清楚地把握一种文学本质、文学思潮转变为另一种文学本质、文学思潮的内在机制。恩格斯在《共产党宣言》意大利文版的序言中说："封建的中世纪的终结和现代资本主义纪元的开端，是以一位大人物作标志的。这位人物就是意大利人但丁，他是中世纪的最后一位诗人，同时又是新时代的最初一位诗人。"[①]读懂了但丁，也就把握了西方中世纪神本文学向近代人本文学转换的机制与规律。同样，理解了王国维的"有有我之境，有无我之境"[②]，自会清楚中国近代的主体性文学继古代的客体性文学而起的机理。

如果说对文学质区与质点的标识，是对文学发展规律的直接揭示，那对质点隶属度的分析则是在具体地探寻这些规律的构成环节、内在机制和内部原因。从这个意义上说，隶属度的分析是对所标之质区、质点的确证、论述、拓展，是逻辑走向深刻、具体、科学的表征，是文学史的研究从质的概括走向量的测定的例示，从而提高了文学史理论维度的真理性和可信性。

中西对应地标识文学质区和质点，是在大的方面让读者对两种文学发展史的同中之异、异中之同一目了然，而中西对应的文学质点隶属度的分析则是在更为具体的方面让人们把握两种文学发展史的同中之异和异中之同。此外，对文学质点的隶属度分析，更使人对同一质点所包容的文学历史的逐渐变化形成了有序的认识，准确地把握了它们逻辑化的历史生态。

从比较文学史的角度来看，对中西对应的文学发展质区和质点的标识，属于大时空和中等时空跨度的比较研究，形成的是宏观和中观形态的简洁宏阔的四维时空的逻辑整生。而对质点隶属度的分析，则是小时空运动的比较研究，形成的是微观的繁复缜密的四维时空的逻辑整生。三者套合在一起，可形成文学历史复式的四维时空的逻辑整生，可形成虚与实、疏与密、纵横古今与贯通中西、宏阔天放与缜密细致等多重辩证统一的文学历史的整生态势。

在美学史的生境中，展开文学场的立体环进，形成文学多重复合的逻辑化历史位格，文学史的理论维度当会得到强化，文学史当会成为展示文学规律的历史，作家作品当会成为文学规律的载体。这样的文学史，当会是今天文学的昨天与前天，当会促进当下文学合规律合目的地生发，当会使世界文学和中国文学更自由地从前天、昨天走到今天，继而走向明天和后天，形成更高的平台和更大系统的整生化逻辑。

---

① 马克思、恩格斯：《马克思恩格斯选集》第 1 卷，249 页，北京：人民出版社，1992。

② 郭绍虞主编：《中国历代文论选》第四册，371 页，上海：上海古籍出版社，1980。

渴望自由的歌者

——壮族古代女诗人与越南古代女诗人比较

黄晓娟

【作者简介】黄晓娟，女，广西全州人，复旦大学中文站博士后，广西民族大学文学院副院长，教授，硕士生导师。

【内容提要】广西与越南有着天然的地理亲缘和文化亲缘关系。本文以流传于广西壮族与越南各民族中有代表性的古代女诗人为研究对象，从文化交流的角度和性别研究的视角进行比较，旨在探索处在双重边缘位置的古代女诗人独特的性别意识和审美价值。

【关 键 词】壮越古代女诗人　性别意识　审美价值　比较

世界文学是由许多民族文学和地方文学构成的。广西与越南山水相连，有着天然的地理亲缘和文化亲缘关系，流传于广西壮族与越南各民族中的古代女诗人及其诗作，在性别意识和审美价值方面既有相似性又有差异性。

在中国古代文学史中，女子涉足诗词并被传为佳话的不胜枚举：蔡文姬的胡笳悲，谢道蕴的咏絮才，李清照的“把酒”、“悲秋”，唐宫的红叶诗事，等等。直至清代，广西出现了女性诗歌创作的高潮。清代广西有诗作传世的女诗人有 40 余名，有诗集行世的女性也达 30 余人。[1] 广西的壮族，是一个有诗的天才又善于歌唱的民族。壮族诗歌大体上可分为两类：一是汉诗，二是壮歌。壮族的山歌是特有的民族精神的艺术传达方式，正如刘三姐唱道：“壮家本来爱唱歌，唱得情和意也和，下枧（按：河名）两岸成歌海，皆因人人爱唱歌。”与古代汉族女性相比，壮族妇女能够自由而广泛地参与社交活动。但是，壮家女性很少有机会

① 曾冉波、吕立忠：《清代广西的闺秀诗人群体及其诗作》，载《桂林师范高等专科学校学报》，46 页，2005(1)。

接受正规的教育，她们大都接受口头传唱的民族民间文学的影响，能读书吟诗的女子极为少见。在壮族古代文学创作的队伍中，女性的身影是稀疏的。陆媛和张苗泉是清代广西女诗人群中较有影响的两位壮族女性诗人。

越南历来被称作“诗歌的越南”。“同中国一样，越南也是‘诗的国度’。越南汉文学的主要成分是汉语诗歌。”[①]在越南文学史上，最早产生影响的女作家是李朝的倚兰太后和妙因尼师。她们的诗作深受当时盛行的以诗谈禅的诗风影响，对于佛理阐释的色彩较浓，作为女性的独特感悟被淡化了。陈朝的文风比李朝更为兴盛，因此能诗善文的女性诗人也随之增多。段氏点的喃文译文《征妇吟》辞藻优美，凄婉缠绵，以女性独特细腻的感受，将征妇心中的思念、哀怨与伤感表达得细致悠长。这一时期的另一位女诗人黎玉欣自幼就喜爱吟诗弄文，她的喃文诗作《哀思挽》和《祭光忠文》在对亡夫的深重的哀思中，透露出忧国忧民的思想。随后出现的女诗人胡春香，一生波折坎坷，她的笔锋针对封建统治者的虚伪，无情地鞭挞他们道貌岸然的丑态。清关夫人是越南历史上继胡春香之后又一位字喃（越南古文字）唐律诗的重要女诗人。

从文化交流的角度和性别研究的视角对古代壮越女性诗人及其诗作进行比较研究，对于探索处在双重边缘位置的女诗人独特的性别意识和审美价值具有重要的意义。

控诉与反抗

在壮族与越南的民间传说故事中，神圣、神秘且高高在上的女性形象非常之多。然而，与民间传说故事中光彩照人的女性形象相比，壮族与越南古代女诗人笔下女性生活的写照却充满了辛酸的泪水。女性的命运是在男性文化的规约中形成的，壮族与越南古代女诗人的诗歌都是从个人的不幸遭遇和人生体验出发，书写悲情的心灵感受，用女性的视点，边缘性独立的话语发露那被历史遮掩的受奴役、受压抑的女性现实生存境遇。

陆媛（人称陆小姑），宾州人氏，生卒年不详。清代壮族诗人韦丰华的《今是山房吟余琐记》记载：“吾郡僻处边陲，稀有官族，人家生女虽富厚者，皆责以织纤，督以耕作。故儿女能读书知吟咏者，恒不多见，自来有以诗名称于世者，惟宾阳陆小姑一人而已。”陆小姑是一位富有才华的女子，自幼喜爱诗词。16岁嫁为人妇之后，日夜操劳：“灯前闻促织，雨里听催耕，砧冷衣频捣，葵香手自烹，暮挑蔬半亩，晨汲水双罂。”然而辛勤的劳作却得不到丈夫的怜爱、公婆的理解，27岁那年，她被繁重的劳动摧残成疾：“质悴繁忧集，劳香痼疾称，霜欺兼雪虐，絮弱更尘轻。”（《七夕》）于是，被夫家休回了娘家。“逐臣千古恨，思妇廿年情。薄

① 于在照：《论越南汉诗的产生及演变》，载《解放军外国语学院学报》，90页，1999(5)。

命聊终老，微躯以罪行，仳离何所慰，贻误是诗名。”在强调“女子无才便是德”的封建社会里，女性的写作不但得不到重视，而且还被视为离经叛道。压抑和折磨郁结于心，万般无奈的陆小姑将种种不满、痛苦与无助泼洒在她的诗作当中，以写诗词自慰。她留下的几十篇诗歌，从各个层面反映了被离弃之后孤独幽怨的心情。[①]

诗人用女性特有的深婉、细腻的感情，将生活中的琐事和细微的心理活动提炼成诗，在悲怨自身不幸遭遇的同时也对不公平的命运进行控诉，反映了土司制度统治下无数壮族妇女普遍的悲剧命运，她们都是男权社会中被凌辱、被损害、被遗忘的一群。陆小姑的诗作更为具体地延续了壮族民间咏唱的《达备之歌》、《达稳之歌》的哀怨之情，潜藏着刺人的人间酸苦，如《残菊》：“朝如红颜宠，夕若白头弃，不如夭夭年，未开早憔悴。”这些仇恨满怀的诗句，感人至深，直接道出了封建社会中男性为中心、女性为附庸的不平等地位。性别的差异无可避免地导致女性社会活动的被强行限制和人生价值的被践踏。在某种意义上，《残菊》是无数壮族妇女在封建礼教制度下用血和泪凝成的哀怨歌，是一个重要的情感载体，联系着下层妇女的不幸命运，唤起女性对自由生活的向往。生活的处境形成了陆小姑以诗反抗的风格，极富民间审美观念的写作使她成为粤西一带颇有影响的女诗人。

在越南古代文学中，越南女诗人胡春香被尊为“女诗圣”。胡春香和她的诗备受越南人民爱戴，她的很多诗作在越南民间广为流传，几乎达到了蚕妇村氓口口相传的地步。在当代社会，胡春香的诗依然有着庞大的读者群，越南学术界将这一现象称为“胡春香现象”。

关于胡春香的具体生卒年月和人生经历，越南学术界没有定论。越南史学界一般都把她列入16—18世纪中用字喃写诗的著名女诗人之一。有的学者认为她生于18世纪中叶，也有的学者认为在19世纪初。[②] 据一些史料记载，胡春香出身于书香门第，早年夫亡守寡，后又为人做妾，一生尝尽了被人刻薄歧视的辛酸与痛苦。

胡春香的诗歌创作深受汉诗文化的影响，内容丰富，诗风多样。“胡春香的一些诗，如《扇子咏》、《织布机》、《秋千》、《菠萝蜜》和许多其他诗，在对唱中、谜语中的那些非常通俗的语言，是一些勇敢地吐露出来的大胆的和赤裸裸的语言，那是针对着废除那些由于对付妇女界而产生的风俗、习惯、封建礼教的不好的成见。”[③]她流传于世的诗作主要是用喃字写成的唐律诗，收集在《春香诗集》

---

① 韦苏文：《壮族女性与文化》，140页，南宁：广西民族出版社，1993。

② 罗长山：《越南传统文化与民间文学》，260－264页，昆明：云南人民出版社，2004；余富兆：《越南古代女性文学》，载《东南亚纵横》(季刊)，20页，1999(2)。

③ [越]明峥：《越南史略(初稿)》，北京：三联书店出版，1958年中译本。

当中，其中《做妾的命运》叙述了做妾的悲惨生活，抨击了残酷压迫妇女的旧礼教。《合嫁夫》既是她个人不幸婚姻生活的真实写照，也是当时不幸女子的生活写照。“有人被暖有人寒，天杀合嫁一夫缘。但得书信挽佳远，月月数欢似梦幻。负辱争食食糜烂，全当受雇雇徒然。此生若是常就屈，不如当初守孤单。”女诗人对自己的人生境遇有着清醒的认识，愤怒地谴责了封建礼教对妇女的摧残，大胆地表达了不愿听凭命运的摆布，渴望挣脱枷锁，寻求自由生活的愿望。

胡春香的代表作《荡秋千》、《夜织》、《菠萝蜜》、《咏扇》等，表达了平凡女子对美好生活的追求和对自由生活的向往，洋溢着一种无拘无束勇往直前的精神，显示出从封闭走向自由开放的女性意识。

胡春香的诗歌纵气使才，透露出一个渴望自由和舒张的女性生命。如她的《抒怀》诗：“依稀鸡啼夜苍茫，极目凄凉满山庄。愁棒不打声仍荡，悲钟不敲音犹传。先闻低吟复长叹，后恨年华枉凋残。才子文人谁且说，此身岂甘老蹒跚？”胡春香善于运用民间话语，又吸收了汉文诗歌的特长，诗歌写得流光溢彩，风格活泼，语言凝练，具有浓厚的生活气息。“从她的诗中感觉不到任何格律上的束缚，她也从未用任何艰涩隐晦的词语，她的诗读来平淡上口，而又不失审美情趣。她善于从民间俗语中撷取精华，极大地丰富了民族诗歌的语言……”[①]在那个社会里，胡春香能够如此自由地放声歌唱，显示出女性顽强的生命力。越南文学界对她评价很高，诗人春妙说：“胡春香不仅是西山时期最杰出的诗人，更是越南诗坛上的佼佼者。她的诗最越南化、最民族化，也最被人们所推重。”著名作家怀清也说：“她是越南历史上第一个为女权而奋斗的人。”[②]

作为女性诗人，陆小姑和胡春香身上有着不安分的因素，生活的艰辛锤炼了她们独立的人格和坚毅的个性，女性主体意识的增强促使她们在各自的层面上自觉地由封建礼教下的娴静、顺从走向反抗与对自由的追求。她们的诗作更多地从自身的经历和体验出发，书写作为女性的不幸遭遇，对压抑妇女情感与人性的控诉，表达对封建礼教的反抗，不愿意用封建礼教的信条来遏制自己的情感，展示了女性自己真实的生命感受，以及对自由生活的向往。

在思想情趣的表达上，陆小姑的作品在控诉中充满了凄清哀怨的情调，具有民间文学的朴素美。但她的反抗意识没能突破固有秩序的缝隙，她的生命姿态本质上没有构成对传统生活方式的背离，她的女性自我意识尚处于朦胧状态。胡春香的诗作柔中见刚，显示出新鲜活跃的真生命，敢怒敢言，敢恨敢做，极富个性。反叛的情趣中闪烁着些许的轻佻和情欲，这是对传统伦理道德、情感规范的蔑视与越轨，带有民间文学的野性美。活跃在胡春香诗歌中强烈的个性是对传统恭顺女子的反叛，对精神自由的自觉追求，体现了冲破礼教的禁锢

---

① 木岚：《试论古代越南妇女与文学》，载《解放军外国语学院学报》，85 页，1991(4)。

② 余富兆：《越南古代女性文学》，载《东南亚纵横》(季刊)，20 页，1999(2)。

实现自我价值的强烈愿望。

孤独与隐忍

在壮族与越南的历史上，既有光辉灿烂的女神时代，更有现实中女性忍辱负重的历史，出现了多姿多彩的女性现象——生命勃发的女神，沉重命运压迫下的女性，英姿勃发的女英雄，积劳成怨的女诗人，死心塌地为日子而奔忙的劳动妇女。揭开女性身上缥缈的面纱即可发现，她们既是人间女子悲剧人生的变形，也是壮越古代女性的真实写照。

人生的颠沛流离激发了女性蕴藏的生命创造力，自伤式的离愁别恨是一般少妇共有的心情，诗歌成为情感最好的寄托。壮族女诗人张苗泉的人生经历较为坎坷，年轻时远嫁他乡，后居寡而贫。“千里谁言惜幼苦，双亲自悼抚灵哀。生离死别般般恨，稳结愁城拨不开。”(《归宁感作》)“回肠九结仇根满，利剑难为一扫除。”(《悼怀》)生活的艰辛赋予了她坚强隐忍的个性，内心的寂寞和清冷发而为诗，极为生动地表现了传统社会中闺阁女子愁苦、孤寂的情怀和无可奈何的自我怜悯。狭小的生活天地，面对人生中无法解脱的生离死别，只能用意志把痛苦深深地埋在心底。她的《归宁感作》和《悼怀》笔调清丽，婉转缠绵，情绪起伏流动，表达了不幸女子深重的人生体验和壮族女性坚忍的生活态度。

凄恻哀婉的诉说中隐含着万般的无奈，坚忍的背后是冲不破的闺阁怨恨和无人相对的惆怅。在男权文化主宰的社会中，无论女性多么坚强，一生都难以逃脱男性的附庸和点缀品的角色。

越南古典女诗人清关夫人是越南历史上继胡春香之后又一位字喃唐律诗的重要女诗人。然而，在过去一段相当长的历史时期里，人们对这位女诗人姓甚名谁却一无所知，因其丈夫曾任清关知县，所以只好仍沿用“清关县夫人”或“清关夫人”这一旧时的尊称。直至 20 世纪 70 年代初，人们才从月盎乡一刘姓家谱中偶然发现，曾任清关知县的刘元温(1804—1847)是旧时城池县月盎乡(属今河内)人，其妻即清关夫人名叫阮氏馨，宜蚕乡，今河内西湖畔人。[1]

清关夫人出生在黎末阮初一个具有儒教文化传统的科榜世家，学识渊博，曾教授公主、宫妃习字作诗，在顺化京都的宫中度过了 8 年的执教生涯。清关夫人现存的诗作有十几首，大多数是字喃唐律诗，其中最著名的有《过横山》、《日暮思家》、《升龙城怀古》和《访镇国寺》。清关夫人诗歌题材多是花草、时节、悼亡、寄怀、赠别等，内容则多描写个人身世遭遇、离愁别绪及吟风弄月。“思国杜鹃声惨切，念家稚子语叽喳。停车愁对江山面，一片情思到天涯。”(《过横

[1] 罗长山:《越南古典女诗人清关夫人和她的字喃唐律诗》，载《广西教育学院学报》，110 页，2001(1)。

山》)亲人的分离,不但增添了诗人的酸楚情绪,更引起了缠绵的追想,于是花开花落、江水流逝、斜阳晚照、古老的遗址建筑都成了她寄愁托感的凭借。不论是写景还是咏物,处处都闪动着诗人思乡追怀、多愁善感的自我形象。对逝去往事深深的眷念,与诗人精心挑选的意象相互交织,扩大了诗歌多方面的意境。

清关夫人留传下来的诗作多是离愁别恨、闲绪怅感的结晶。又如:

访镇国寺

镇北行宫荒草丘,此间路过客生愁。
莲湖花落香犹漫,苔壁朝衣印尚留。
兴废波涛频起伏,古今钟唤更声休。
昔人旧景今何在,惆怅秋心客白头。

"清关夫人在诗中所描写的一切,几乎都沉浸在一片凄迷的斜阳暮色之中,俨然是一幅幅流淌着淡淡愁思的水墨画。这些画面的语言,与其说是对现实景物的再现,倒不如说是诗人内心情感的真实流露,诗中流露的情感,尽管其中既有对远隔天涯爱人的牵念,又有对分居两地生活困顿的诉说;既有对古老名胜遗址的凭吊,又有对故国无法割断的思恋之情。但归结到一点,就是对诗人来说,往昔才是美丽的,值得怀念的,而现在只有寂寞、冷落。也许正因为这个缘故,有人又把她称为'怀古诗人'。"[①]清关夫人的诗歌在表现情趣上,局限在正统文人的写作风格之内,真实地记录了一个特定阶层妇女的生活与情感。

张苗泉和清关夫人擅长选取那些能体现离愁别绪、吊古伤今的意象,来抒发闺中幽怨,表达自己内心无法言说的悲情以及对自身命运的伤感。情致哀怨,表现却委婉含蓄,有一种怨而不怒的气度,显示出封建礼教束缚下女性诗人隐忍的共性。尽管文学时空境界较为狭小,然而,她们却能在有限的审美时空里抒发古代女性历经离乱、异域飘零的情感体验,以及在特殊的人生遭际中飘零思归的情怀。

无论是中国还是越南,封建文化意识形态历史都很悠久,女性的家庭身份被严格限定:依附于丈夫,隶属于家庭;家庭是根,丈夫是天。在别离家园中既有女性的坚强,也有无可奈何的隐忍。在传统的生活方式中,女性始终处于儒家礼教的严格管束下,"三从"、"四德"教化出的谦卑、恭敛成为生命格局和情感格局的自律,她们习惯默认并在现实中自觉行使这一价值模式。由于男权背景深厚,古典文学中女性作品表现出的自我十分有限。在张苗泉和清关夫人的诗歌文本中,从她们流露的内心情感和反映的真实生活来看,女性主体意识基本

---

① 罗长山:《越南古典女诗人清关夫人和她的字喃唐律诗》,载《广西教育学院学报》,112页,2001(1)。

处于自闭状态，女性独立性、自我价值的积极体验非常淡薄。由于身份、经历的不同，在张苗泉与清关夫人的诗作中，女性的情感寄托也存在着微妙差异，在差异中可以感受到不同的审美体验。较之张苗泉历经生离死别的愁肠欲断，清关夫人的离别相思之苦多了一分闺怨闲愁。此外，清关夫人的诗歌形象很好地体现了以文化、社会为本位的文学观，她把文学创作当作生活和事业的追求，她的字喃唐律诗清丽平实，形式精致，格律严谨。在越南文学史上，清关夫人对越南民族语言的提炼，为促进字喃唐律诗体越南民族化的形成和发展，发挥了积极的推动作用，作出了独特的贡献。

结语

诗歌是壮越古代女性袒露情怀的吟咏和悲情苦绪哀唱的寄托。中越古代女诗人都生活在一个以男性为中心的社会，在社会生活的各个方面没能摆脱人身依附的地位。由于生活范围的局限，她们诗作的题材大多限于日常生活及身边琐事。难能可贵的是，在陆小姑与胡春香的诗歌里，蕴含不甘被压迫的同质意识。在艺术风格上，她们的诗歌语言清新自然，生动活泼，多采用明喻、暗喻，感情真挚、生动而浓烈。在张苗泉和清关夫人的诗句中，怨而不怒，闪动的是温婉与悲凉，散发出有教养的贤淑静雅女子的韵味，突出了红颜的被动、无助与隐忍。规规矩矩的生命形态，使她们的诗歌意境清远淡雅，颇有唐诗的风韵，与胡春香不拘一格、充满活力的生命感，狂放不羁的自由写作风格形成了对照。

壮越古代女诗人的诗作具有浓郁的民族特色，胡春香和清关夫人诗歌文本中的珠、玉、井、水意象，渗透着越族先民的生活习俗、思维特征和审美倾向。从陆小姑充满怨恨、张苗泉积压着悲苦的诗作中，可以感受到古代壮族女性勤劳纯朴、善良坚强的品格，看到肩背上压着山一样重负的身影。在土司制度下，壮族女性的社会存在备受压制，女性的才华和创造力一再被稀释和蚕食。

壮越古代女诗人的诗歌从不同层面上揭示了被遮掩于历史深处的女性的真实生存本相和深藏于传统厚饰下女性的情感体验，通过壮越古代女性诗人的比较，从中可以发现不同国度、不同时空的女性共通的情感体悟和独特的主体意识、审美差异，这些特殊性格正体现了壮族古代女性与越南古代女性相同和不同的女性主体意识和审美体验。

试论人文生态学视阈下的中国古代作家思想研究

马现诚

【作者简介】马现诚，男，广西靖西人，广西民族大学文学院副院长，副教授，硕士生导师。

【内容提要】运用人文生态学的价值观和方法论观照传统文化，挖掘古代文化思想蕴涵的人文生态思想内质和思维特点，从人文生态学视角透视古代作家的精神生态问题，探讨中外作家进行生态化创作的基本规律，深入开展对古代文论的生态学文艺批评研究，建构并完善中国生态文艺学理论体系，乃是进行中国古代作家思想研究的新视阈和新路径。

【关 键 词】人文生态　精神生态　士人心态

在传统的文学史研究中，所研究的几个层面首先包括与文学创作相关的社会政治、经济和文化背景，其次是文学创作的主体即作家的生平、思想、心态诸方面，其三是作为文学史核心内容的文学作品。从三个研究层面的逻辑关系来看，第一研究层面作为背景研究是深入全面阐释文学创作的基础平台，第二研究层面是准确把社会政治、历史、文化、思想观念转变为某种文学创作观念的中介或载体，在此层面上的多视角观照，可以全方位了解作家某种政治倾向、人生观念、生活理想和审美时尚所显现的多元意义，进而更好地解读浸染于文学作品中的种种文学创作观念和审美趣尚。因此，自 20 世纪 80 年代初以来，从哲学、史学、美学、文化学、心理学等学科介入对中国古代文学的研究已成为一种研究走向，打通文史哲，在更为广阔的社会历史文化背景下审视古代文论和古代文学研究，逐渐得到学界的认同。遵循这一研究路径，国内知名学者以其丰硕的成果奠定了中国古代文学思想史学科的研究基础，如罗宗强先生的《隋唐五代文学思想史》、《玄学与魏晋士人心态》、《魏晋南北朝文学思想史》等著作，把文学理论批评与文学创作趋向结合起来，把文学观念的研究与历史文化和时

代思潮结合起来，通过对影响文人审美趋向和生活理想的哲学文化内涵的阐发，使对士人心态的研究拓展成更为广阔的研究领域。这些研究方法为后学提供了文化和文人思想心态研究的思维和学理借鉴。随着近年来新学科的兴起，运用交叉学科的研究方法，从大文化的视阈对作家思想进行新角度的切入研究，不断对新研究方法进行尝试探索，也已成为一个明显的趋势。本文拟从人文生态学视角谈谈对中国古代作家思想研究的几点粗浅的看法。

生态学发展一个多世纪以来，对其研究已由原来的纯自然科学向社会科学和其他人文学科拓展，生态学与人文科学的相互融合、交叉及整合，带来了复合型边缘学科的迅速产生和发展。以人文生态学为例，该学科以整体观、系统观和发展观的思维审视生态系统，研究人文科学与生态学发生联系及交互作用的相关问题，尤其是把人类的文化生态、精神生态层面的研究作为新的生长点和侧重点，研究精神生态与自然生态如何产生良性互动的内在文化机制和逻辑起点。从某种意义上说，原初的生态学的学科意义已由专业属性衍化为一种统观自然、社会、生命、环境、文化和精神等的研究观点和视野，以至成为不断完善的价值观和方法论。就人文生态学的学理层面运用于中国古代传统文化、文学、文论的研究来说，至少有以下几个值得进一步深入挖掘整理研究的视阈。

一是进一步整理和研究中国古代儒道佛文化思想中所蕴涵的生态智慧，研究其所具有的人文生态思想内质、思维特点及其构成要素和领域。中国古代的儒道玄佛蕴涵丰富的文艺生态思想。孔子所开创的儒家诗学实质上是一种伦理生态诗学，他提出的“泛爱众，而亲仁”主张的是人与社会的和谐相处；他提出的“里仁为美”之说显现其将“仁”视为理想的生态和归宿，强调个体应以“仁”作为一种人生理想的精神境界，而“乐山乐水”之说更清晰表明孔子生态思想的特点是以人的审美境界修养为核心，而将自然物“人化”为人品人格的象征。这种“比德”说实质上是以山水视为仁人智者的精神生态，揭示出其唤醒个体自由的生命意识，引发自觉进行审美创造的内在特性，达到一种自然与人文生态的最佳境界。孟子也提出“亲亲而仁民，仁民而爱物”的生态观，在继承孔子“泛爱众而亲仁”思想基础上形成“亲亲—仁民—爱物”的生态伦理模式，系统论述了三者相互依存的内在关联性，并强调了遵循自然规律、合理利用自然的原则。朱熹的心灵学说，以“心与理一”、“浑然一体”为最高境界，其中既有真理境界（诚），又有道德境界（仁），还具有审美境界（乐）。他提出的向外穷理的方法，是实现主体心理合一境界的途径。朱熹的哲学归旨在于解决人的精神生活问题，也即心灵境界问题，同样具有精神生态学意义。

道家的文艺生态思想首先体现在老子提出的“道法自然”、“辅万物之自然”、“无为而无不为”等思想和追求“安其居，乐其俗”的理想生态观念上；其次体现在庄子的“顺物自然”、“以生为本”的重生养生思想和追求“以天合天”、“游心物外”的心灵自由境界上。玄学并奉《周易》、《老子》、《庄子》为“三玄”，自然

融通儒道之说，玄学家们提出“以无为本”、“自然之性”，追求“性其情”以到达“大和”的理想人格，表明玄学进一步确立了中国文艺的自然生态观。中国古代文学中文史哲合一的特性，作家思想中儒道玄佛各家思想融会的特殊状况成为研究文化元生态的原点。

佛教具有丰富的生态思想，尤其是佛教禅宗在吸纳了儒道玄的伦理生态观和自然生态观的深厚思想因子后，更在精神生态观方面使中国文艺思想向纵深开拓。佛教的生态观包括：无情有性的自然观，众生平等、不杀生的生命观和追求净土的理想观等方面。佛教在万法有佛性观念的支配下，认为没有情感意志的山川、草木、大地、瓦石等自然物都的事物具有佛性（即“无情有性”）。禅宗更是强调“郁郁黄花无非般若，青青翠竹尽是法身”。缘此，珍爱自然、清净国土便成为佛教徒的天然使命。佛教的生命观以众生平等、生命轮回作为基本内涵，由此对佛教徒倡导慈悲为怀的观念和不杀生的生命实践。佛教以追求阿弥陀佛净土作为理想国土，其对净土极乐世界的描述，体现了佛教的理想生态观。综观中国古代文学史上亲佛作家的思想观念、思维方式、生活理想和创作范式，无一不深厚地浸染了佛教生态文化思想的内核。特别是禅宗作为“中华禅”，其认知义理是从根本上寻求解脱人生苦难，超越现实人生，把精神生态当作实体来认识，更注重修持个体在精神上如何安顿和皈依。中国佛教的无我论在融合了“天人合一”思想和“天地与我同根，万物与我同体”的观念下，认为其涅槃境界是建立在“无我”的基础上，因而更注重物我一体性，追求人与自然的融合。正如英国历史学家汤因比所论：“佛教把自然的包罗万象和一切众生普遍存在的生命之法，作为自己根本的宗教。换句话说，佛教的第一宗旨要做到跟宇宙和生命中存在的‘法’相一致，并从中指出人与自然走向融合、协调的道路。”[①]这些观念给中国诗学提供了丰厚广阔而神秘的人文精神生态的研究空间，对生态诗学研究领域的扩展产生了显著影响，也加深拓展了文艺生态思想的学理内蕴对古代儒道佛具体义理的深入研究。正如袁鼎生博士在《生态视域中的比较美学》中所说：“在中国的特定文化环境里，儒道佛主要是一种生态哲学，超越超脱地生存，实现人的潜能与天性，是它们共同的生态目标。”

在儒道佛哲学思想基础上，可以从“天人合一”、“和合”等具体哲学命题的探讨中深入探究其生态学意义，从中国古代的生态文化中可寻找到注重文化生态的资源。如中国人的“天地”观就是一种博大深厚的生态观，其中包含自然生态、精神生态、文化生态等多重意义。刘勰《文心雕龙》首篇《原道》把“文”与“天地”相提并论：“文之为德也大矣，与天地并生者何哉？”直溯生态本原，阐明了“天地”作为自然生态空间，“文德”作为精神和文化生态空间，三者存在相生相

---

① 转引自 A. 汤因比、池田大作著，荀春生等译：《展望二十一世纪》，北京：国际文化出版公司，1985。

依的关系。中国文学的"天地"观就是将宇宙自然、人生体验和理想精神妙融一体的文化元生态，这一观念自始至终贯穿在中国古代作家的创作实践中，大量的吟咏自然、感喟人生、讴歌理想的作品都包含着深厚的宇宙意识、超越时空感和生态情怀。其所蕴涵的是与天地并生的"天地之心"，在这些作品中作家的"潜能"与"天性"得到了充分的发挥和展现。通过对中国古代文化思想资源的一番梳理，可以看到这里蕴涵生态学研究的富矿。愚见以为，这项基础性研究工作的重点就是对古代儒道佛具体义理的生态学意义作深入研究，弄清中国古代生态哲学的价值体系和审美境域，搜集其研究思想资料和准确把握其思想资源中的生态学意义，探索其对作家文学创作产生影响的内在机理和种种事实存在的思想哲学背景。

二是把古代作家的精神生态问题作为核心课题来研究，特别是选定一些核心的命题作深入研究。生态思想发展史揭示这样一个不争的事实：文学艺术在参与建构地球生态系统中的"精神圈"过程中起着不可替代的作用，古代作家留下的文学艺术对人类灵魂的关注是一种具有纯真的天性与诗心的关注，是一种更具真善美的关注，也是最易被世人接纳的精神通道。① 依照这一认知理路，研究作家对作为生态哲学基础的儒道佛思想的接纳及融摄的特点，归结其接受传统人文思想中的生态学智慧的基本规律，剖析其创构生态人格美的共性和个性特征，对于全方位解读作家和深入研究作家思想史及文学史具有特殊的学术价值。归结起来，这方面值得进一步研究的论题有如下几点。

1. 忧生乐生情怀。北宋理学家张载《西铭》提出了"民胞物与"思想："乾称父，坤称母。予兹藐焉，乃混然中处。故天地之塞，吾其体；天地之帅，吾其性。民，吾同胞；物，吾与也。"这种以世人视为我同胞，以万物视为我同类的泛爱思想即后人概括的"民胞物与"。从本质上看，它是将儒家的仁爱思想、道家的自然观和佛家的众生平等思想融为一体，显现出中国伦理生态内涵的包容性和进步性，而这些思想正成了"忧生"、"乐生"生态诗学的哲学基础。中国古代作家的文学创作中大量展现出忧生意识，显现出对现实存在的社会生态状况的忧思。从《周易》、《诗经》体现出的忧患意识，到《庄子》"至乐"篇和"山木"篇提出的"人之生也，与忧俱生"和"其生可乐"的忧乐论，分别展现了"忧生"与"乐生"的典型范式。后代作家的以民之忧而忧，以民之乐而乐思想便是承其余绪而来。从屈原《离骚》咏叹的"长太息以掩涕兮，哀民生之多艰"到杜甫《自京赴奉先县咏怀五百字》表露的"穷年忧黎元，叹息肠内热"情怀，都与民生忧乐密不可分。同样，在中国古代文学作品中也大量存在表现人伦和谐的伦理快乐、表现人情和谐的审美快乐和表现人性和谐的生态快乐。例如儒家描述的"孔颜乐处"，庄子说的"所乐非穷通"的"天乐"，佛家"以佛对山水"和顿悟成佛的悟道快

---

① 鲁枢元：《文学艺术与生态学时代——兼谈"地球生态圈"》，载《学术月刊》，1996(5)。

乐等审美体验都从不同角度阐发了生态快乐境界。

2.进一步深入探研中国古代作家的“生态位”思想。安身立命是中国古代文人特别关注的问题，其本质也就是文人关注自己的“生态位”。“安身”原指安歇存身，在处世的意义上，安身就理解为立身。“立命”指修身养性以奉天命，泛称个体处世生存的根本。从一般意义上说，“安身立命”指身有所居，心有所依，能知晓天命。对于大多数中国古代作家来说，以儒家作为立身之道，则奉行合乎个人在儒家文化生态环境下发展的思想学说，如遵行“立德、立功、立言”的“三不朽”古训，兼济与独善并重。与之相关联的作家文学观就是关注文学艺术家如何在儒家文化的生态环境中安身立命的根本原则。如刘勰《文心雕龙·序志》强调“君子处世，树德建言”；《原道》将文学定位为“五行之秀，天地之心”，把天、地、人并称为“三才”，这无疑充分肯定了作为人类精神代表的作家和作为人类精神体现的文学所应具有的生存位置，这种整体性观念的“生态位”思想意义在于使作家寻找到自己的生存位置和安身立命之所，把从事文学活动当作主体实现其个体生命价值的一种方式，在“树德建言”、“载道”、“明道”过程中显现出自觉的生态定位意识。

以道佛为合乎自己在社会文化生态环境中发展的思想学说的作家，则显现出不同的“生态位”选择取向。大致说来，其特征就是把超越社会功利、追求人生的审美境界、注重自我的精神需求，以个体精神的适意自足、不役于物作为人生价值实现的文化模式。这种“适足”观念首先见于东晋支遁所注的《逍遥游》，王羲之、慧远等将之进一步发挥，由此确立了中国山水田园诗所追求的于大自然里逍遥自在、任情适意、快然自足的基本旨趣。[①] 其后佛教南宗禅又将“适足”观念与无事无为、任运随缘而自然适意的宗风融合为一体，形成“随缘放旷，任性逍遥”的审美生存方式，因而成为中国士人倾心追求的精神境界，包含的内容体现在：以充分实现个体生命价值当作人生哲学，具有平和恬适的文化性格和宁静孤洁、淡泊清空的审美情趣。陶渊明在《感士不遇赋》中表白“不委屈而累己”，追求“性份之所适”，用诗歌展现一种审美性的“适足”生活观念：“营己良有极，过足非所欲”；“耕织称其用，过此奚所需？”注重精神上的超脱自在，不愿让“心为形役”，不肯让“灵”屈从于“肉”。其后白居易追求“足适”、“身适”、“心适”的“三适”，苏轼也时时追求“适意”，他在《发洪泽中涂遇大风复还》中表白：“我行无南北，适意乃所祈”，因此他在《江子静字序》中劝诫友人要知“足”而后“适”：“能得吾性不失其在己，则何往而不适哉！”在《超然台记》里又进一步强调知足而乐：“人之所欲无穷，而物之可以足吾欲者有尽”，“凡物皆有可观，苟有可观，皆有可乐，非必怪奇伟丽者也。餔糟啜漓皆可以醉，果蔬草木皆可以饱。推此类也，吾安往而不乐？”这些观念实际上是在庄子“物皆自足”思想影响下，在

---

① 葛晓音：《论苏轼诗文中的理趣》，载《学术月刊》，1995(4)。

与物同游、齐物养生的生态观念中寻找着自我人生精神境界的“生态位”,具有鲜明的生态学意义。对于如何面对物质与精神的对立,即“灵”与“肉”的矛盾问题,当今国外学者对中国儒道思想中的合理内核作了应有的肯定,如美国学者杜宁在他的《多少算够》一书中引用了纽约世界观察研究所列出的“世界各宗教和文化对消费的教导”表格,其中以儒家的“过犹不及”和道家的“知足常乐”作为关于消费的教导。[1] 尽管对其内涵的理解未必深透,但也足可看出儒道生态思想所具有的普遍现实实践意义。

3.从生态学视角观照研究作家表现出的关爱自然、亲和自然的生态意识与物我情怀。老子思想的核心是自然,他提出的“道法自然”、“辅万物之自然”的观点就是强调人与自然的和谐一致,复归自然,融合于自然的生态,批判破坏自然、违背自然的行径。老子的自然观具有显著的生态意义,接近于现代反对人类中心主义的生态观。道家的自然观念,也应成为生态诗学的核心论题。纵观中国古代文学史,每当乱世将至或仕途坎坷之时,总是有一些文人投身自然,放情山水。他们在大自然间涤除尘世烦恼,与大自然进行心灵交流,从中使灵魂得到抚慰,找回失落的自我,在融入自然的同时将人与自然和谐相处的生态情怀外化为山水诗画作品。大体上说,中国古代生态诗学观照下的作家物我情怀表现特征包含两个层面:一是认为作为主体的人与作为客体的自然之间存在的一种同质同构的生命结构,在潜心体认物我所具有的相亲相融密切关系过程中求得精神的回归。正如明人唐志契《绘事微言·山水性情》描述的“山性即我性,山情即我情”,“自然水性即我性,水情即我情”。无论是山水田园诗派诗人还是潜心佛道的文士,大都努力追求人与“天”在本体生命价值意义上的整一性融合。二是展现作家对自然生命样态的珍爱之情和自觉呵护自然生态的实践活动。典型的如杜甫《岳麓山道林二寺行》中说的“一重一掩吾肺腑,山鸟山花吾友于”。在《晓望》中流露出对“全生”鹿群的羡慕心情:“荆扉对麋鹿,应共尔为群。”王维《戏赠张五弟堙》中描述了物我相亲的情形:“入鸟不相乱,见兽皆相亲。云霞成伴侣,虚白待衣巾。”其山水田园诗也大量描写了青山林泉、白云风月、江河溪涧等自然意象,特别是《白鼋涡》一诗描写了经过“主人”呵护得以保持自然原生态面貌的自然景观:“南山之瀑水兮,激石涡瀑似雷惊。人相对兮不闻语声,翻涡跳沫兮苍苔湿,藓老且厚,春草为之不生。兽不敢惊动,鸟不敢飞鸣。白鼋涡涛戏濑兮,委身以纵横。主人之仁兮,不网不钓,得遂性以生成。”从中可以看出诗人为物尽得其自然之性态而喜悦之情。事实上,山林化的题材取向使古代文学作品中此类的例子大量存在,作家与大自然之间建立了一种“嫡亲母子的骨肉关系”[2]。古代作家还通过各种实践展现强烈的生态意识,或植树

---

① [美]杜宁:《多少算够——消费社会与地球的未来》,长春:吉林人民出版社,1997。

② 钱钟书:《宋诗选注》,北京:人民文学出版社,1982。

护树,或放生护生,或素食节用,通过这些活动密切了人与自然的亲弥和谐关系。总之,深入挖掘整理古代作家这方面的思想资源,有利于研究的多角度多层次展开和取得新创获。

三是持续深入开展对中国古代文论的生态学文艺批评研究,建构并完善中国生态文艺学理论体系。目前研究者对这一问题已作了广泛的探讨研究,如鲁枢元《生态文艺学》、曾永成《文艺的绿色之思:文艺生态学引论》、袁鼎生《审美生态学》、《生态视域中的比较美学》,袁鼎生、黄秉生、黄理彪《生态审美学》,张皓《中国文艺生态思想研究》等。这些著作均从理论框架、学理基础、生态话语的本土资源及特色的整理分析等方面作了诸多创建性的研究。近来不少学者也就作为古代文学中有关生态问题研究的理论支撑——生态文艺学理论建构问题提出有见地的观点,较具代表的有如鲁枢元《文学艺术批评的生态学视野》一文提出了建设生态学文艺批评的十项基本观点,刘锋杰《"生态文艺学"的理论之路》一文就生态文艺学的理论标识、独特内涵、哲学基础与生态美学建构等问题展开论述,尤其是提出"生态文艺学应以中国的感物说为基础来构建交感诗学"的见解,更显出对中国文论与中国文化在建设中国生态文艺学的价值肯定。[①] 其他研究者也从不同层面探究该学科的建构问题。目前还应进一步探研并规范生态话语的学理范畴,建立系统完整的根植于本土思想文化资源的生态话语体系,深入研究生态话语的本土资源和特色,研究解决生态美学与传统美学的关系、生态文艺学与传统文艺学的联系与区别以及生态文艺学的理论标准和批评原则等问题,因为这些都是学科建构的基础。此外在研究方法上可先进行个案研究,由点及面,在充分挖掘整理中国古代丰富的生态文化基础上,深入研究思想家和作家对生态问题的见解,比较古今中外相关理论的内在关联契合,研究探讨中外作家进行生态化创作的基本规律,由此逐步建构起自身的文论体系,从而为进一步深化作家思想研究提供坚实的理论依托。

---

① 刘锋杰:《"生态文艺学"的理论之路》,载《安徽师范大学学报》,2003(11)。

我对元代散文的探索

邓绍基

【作者简介】邓绍基，男，江苏常熟人，中国社会科学院文学研究所研究员，中国社会科学院研究生院教授、文学部主任、博士生导师。

【内容提要】20 世纪 70 年代以前，国内的中国文学史著作对元代散文的关注不够，对其研究则基本上是一片空白。自 20 世纪 80 年代以来，这一现状逐步有了明显的改观，通过认真的梳理和研究，发现元代散文创作既有相当的数量，也有自己的特点，经“宗唐”、“宗宋”之争趋于唐宋并尊，进而形成了鲜明的经世致用特征，但其总体成就则未能出青胜蓝。

【关 键 词】元代散文　宗唐尊宋　经世致用

文学史上的种种理论和主张，大抵有前后继承、发展关系，元初以卢挚为代表的轻视唐宋古文而主张返回先秦两汉的观点，实际上开了明代前后七子“文必秦汉”主张的先河，元末朱右等人唯以唐宋为宗的主张，实际上也开了明代“唐宋派”的先声。

在 1979 年全国文学学科规划会议上立项的多卷本《中国文学通史》，20 世纪 80 年代中期改变为《中国文学通史系列》，我还参与主持这一工作，同时主编这个系列中的《元代文学史》。这时有一个“空白”难题在等待着我们，那就是元代诗文研究的“空白”。长期以来，这是一个冷寂的领域，积累奇缺。以文学史著作为例，作为热门的唐宋诗歌且不必说，即使是元明诗歌，通行的文学史著作中也都有比较充分的论述。大学生们可以把明诗中的前、后七子以及公安派、竟陵派的特征背得滚瓜烂熟，对清代的神韵说、格调说、肌理说和性灵说的含义，也可如数家珍般地道来，但对元代诗文的特点，却几乎说不出个甲乙丙丁来。因为通行的文学史著作缺乏这方面的内容，于是我决心先把元诗的发展理出一个线索来。我发现前人关于元诗宗唐的说法是符合实际的，只是过于笼

统。经我的梳理,大体上描画出了元诗宗唐的前因后果,论述了元诗"宗唐得古"的历史意义。《元代文学史》第十七章第一节《元诗"宗唐得古"风气的形成及其特点》中就基本体现了我的见解。

相对而言,我对元代散文发展的梳理展开得不够。《元代文学史》第十七章中的第三节《元代散文发展的主要特点》也是由我执笔的,我当时概括了元代散文发展的两个基本特点:

第一,由于经历了唐代韩愈、柳宗元倡导的"古文运动"和宋代以欧阳修为领袖的"古文运动",骈文和散文之争在宋代基本上已成定局,文坛以散文为正宗为主体的局面早已确立,只是在散文家内部,不时出现文风的相异和争论。到了元代,就演变为宗唐(实际是宗韩愈)和宗宋(实际是宗欧阳修)的不同倾向。同时出现要超越唐宋文,直追秦汉文的观点,这一种观点主要出现在元初的北方士人中,影响不甚大。至于宗唐、宗宋倾向则有一个演变过程,最后趋向于唐宋并尊。

第二,宋代理学盛行后,曾出现轻文废文的言论以及与此相关的"谈理派"和"论文派"的分歧。这两种现象在元代散文领域中也都有所反映和表现,但占主导地位的是对"谈理派"和"论文派"的调和主张,其直接结果是使元文重经世致用。元代散文总的成就不及唐宋,但在发展过程中提出的直追秦汉和唐宋并尊观点对明代散文产生过影响。我认为这就是元文基本的历史定位。

到了 1999 年 7 月,我在《历代文选・元文》的前言中又重申了上述看法。我在述说元文的第一个特点时还说到,金代就有推崇宋文与推崇唐文的纷争。王若虚是十分崇拜宋文的著名人物,他认为"文至宋人始是真文字,诗则反是矣。"(《滹南遗老集・文辨》)他尤其称赞苏轼,说他是"雄文大手"、"文中龙也"(《滹南遗老集・诗话》)。同时代的雷希贤却推崇唐人韩愈,刘祁《归潜志》卷二记他"为文章长法韩昌黎",并记他与王若虚一同纂修《宣宗实录》时经常发生争论:"二公数体不同,多纷争,盖王平日好平淡纪实,雷尚奇峭造语也。"《归潜志》中还记雷希颜说过十分自负的言语:"请将吾二人所作令天下文士定其是非。"与雷希颜的文章主张比较相投的是李纯甫,刘祁《归潜志》卷二记载李纯甫"为文法庄周、左氏,故其词雄奇简古",又记他"为文下笔便喜左氏、庄周,故能一扫辽、金余习,而雷希颜、宋飞卿诸人皆作古文,故复往往相法,不作浅弱语"。

"为文章长法韩昌黎"的雷希颜可以与"为文法庄周、左氏"的李纯甫相投且"相法",但与推崇宋文"始是真文字"的王若虚却多"纷争",这个金代文坛的实例说明宗唐宗韩的主张与宗先秦文章的主张可以趋合认同。但到了元代卢挚那里情况就不同了,他对唐宋文都有微词而独尊先秦之文,卢挚是元初的著名文章家之一(可惜他的文集无传),他在《文章宗旨》中说:"宋文章家尤多,老欧之雅粹,老苏之苍劲,长苏之神俊,而古作甚不多见。"他还认为,韩愈、柳宗元虽为大家,"然古文亦有数"。他的朋友吴澄在《盛子渊撷稿序》中说他:"古文出入

盘诰中，字字土盆瓦釜，而倏有三代虎蜼瑚琏之器，见者能不为之改观乎！”即使稍嫌夸张，却也可作为卢氏文章主张的佐证。

元代也发生过类似金人王若虚与雷希颜之间“纷争”，最为人知的是元明善和虞集之间“不能相下”的事例。《元史·元明善传》记元明善“早以文章自豪，出入秦、汉间，晚益精诣”。同朝为官的虞集却总是要“讥弹”元明善的文章，元明善曾对当时的一位著名道士吴全节说：“伯生（虞集字伯生）见吾文，必有讥弹，吾所欲知。”虞集文章的特点是“随事酬酢，造次天成，初无一毫尚人之心，亦无拘拘然步趋古人之意。机用自熟，境趣自生，左右逢源，各识其职”。这是虞集的友人欧阳玄在《雍虞公文序》中作出的评说。正是讲究“机用自熟，境趣自生”的虞集，批评元明善说：“凡为文辞，得所欲言而止，必如明善云‘若雷霆之震惊，鬼神之灵变’然后可，非性情之正也。”这个批评话语也见之于《元史·元明善传》。虞集和元明善的论文主见不同乃至影响到他们的友谊，亏得另一位朝廷命官董士选的调解，两人才“欢好如初”。按照历史实际，文章家关于宗先秦、宗唐和宗宋之争始起于金代，到了元代，这种争议继续存在，但元人在中国散文史上的最大贡献是由宗唐、宗宋之争发展到唐宋并尊，这种情况在元代末年更趋明朗。

元代后期，在散文方面宗唐宗宋的不同倾向不像前期那样明显，这时一位有名的文章家苏天爵并尊唐宋文，他的文章明洁而粹温，谨严而敷畅，更有宋文的特点。另一位文章家戴良也主张唐宋并宗，他力主“摛辞则拟诸汉、唐，说理则本诸宋氏”。甚得虞集欣赏的陈旅也是元代后期有名的文章家之一，《元史儒学传》记他“自先秦以来，至唐、宋诸大家，无所不究”。另一位作家王袆《上苏大参书》说：“国朝之文，惟柳城姚公，清河元公，蜀郡虞公，金华黄公，以及执事之文，固海内学者士大夫所取法。”王袆文中说到的“执事”即苏大参，也即苏天爵。另外说到的虞集和黄溍，也是谨持宋文衣钵的作家，但他所说的“柳城姚公”（姚燧）和“清河元公”（元明善）却是师事韩愈的。王袆是元末明初人，他在入明后写的《文评》中还说：“有元一代之文，其亦可谓盛矣。当至元、大德之间，时则柳城姚文公之文振其始，及到至正以后，时则庐陵欧阳文公之文殿其终。即两公之文而观之，则一代文章之盛概可见矣。”欧阳文公即欧阳玄，他以其同宗先辈欧阳修为楷模。如果说在延祐年间虞集和元明善还为文风的平易或邃刚而争论得“不能相下”，那么到了元末王袆对欧阳修的“平易”和韩愈的“邃刚”已是一视同仁，他的评论中已无金末元初那样的尊唐宗宋的门户界限了。这时还有一位文不矫语秦汉，唯以唐宋为宗的朱右，他编选韩愈、柳宗元、欧阳修、曾巩、王安石、苏洵、苏轼和苏辙的文章为《八先生文集》（今无传），可以看作实际上是有元一代宗唐尊宋两种不同倾向的调和结局。

文学史上的种种理论和主张，大抵有前后继承、发展关系，这是一种不以哪个人的意志为转移的公例。如果说元初以卢挚为代表的轻视唐宋古文，而主张

返回先秦两汉的观点是明代前、后七子中一些人演说"古文之法"亡于韩愈,"唐之文庸","宋之文陋",从而倡导"文必秦汉"主张的先河,那么元末朱右等人唯以唐宋为宗的主张实际上也开了明代"唐宋派"的先声,"唐宋派"的得名也就是由于他们推崇唐宋散文,并且有意识地把它们当作典范来学习。其代表人物之一唐顺之选《文编》,在唐宋部分专选八家,与朱右《八先生文集》的"八家"完全相同。明代"唐宋派"另一位代表人物茅坤根据《文编》又编成《唐宋八大家文钞》。自明至清,一直到近代,"唐宋八大家"之说一直流传下来。

我在《元代文学史》中说到的元文的第二个特点涉及所谓"文"、"道"问题,也就是"论文"、"论理"的问题。自北宋理学家周敦颐提出"文以载道"口号后,到了程颐就变本加厉地认为"作文害道",后来朱熹也说"文是文,道是道","若以文贯道,却是把本为末,以末为本,可乎?"南宋后期,朱熹的再传弟子真德秀把文章分为"鸣道之文"和"文人之文",他在《文章正宗序》中说:"以明理义切世用为主……否则词虽工而不录。"世称"论理派"。与真德秀年辈相仿的楼昉编《崇古文诀》,继承他的老师吕祖谦所编《古文关键》的宗旨,着重讲文章作法,世称"论文派"。吕祖谦是和朱熹齐名的人物,但他不赞成"文是文,道是道"的观点,据吴子良《筼窗集续集序》说:"自元祐后理者祖程,论文者宗苏,而理与文分为二。吕公病其然,思融会之。"北宋理学对金代有影响,但金人大抵不接受理学家论文偏激的主张,故有"理学盛于南,苏学盛于北"的说法。金末人刘祁为王青雄所撰小传中记王"故尝欲为文,取韩、柳之辞,程、张之理,合而为一,方尽天下之妙",在很大程度上具有代表性。元初南方作家刘将孙也有类似的主张,"以欧、苏之发越造伊、洛之精微"(《赵青山先生墓表》),一取韩、柳,一取欧、苏,毋庸说,这种主张也就是具有调和论理、论文派的色彩,同吕祖谦的"融会"说也很相似。

元初的戴表元和赵孟頫对理学家轻视文章都表示不满,他们倾向于推崇欧阳修的重道又重文的主张。袁桷《戴先生墓志铭》记载戴表元:"力言后宋百五十余年理学兴而文艺绝。"可见出他对理学家排斥文艺的强烈不满。赵孟頫《第一山人文集序》抨击"宋之末年,文体大坏",实则包含有抨击理学害文的意思。稍后的虞集就更明确地批评了"宋末说理者鄙薄文辞之丧志"(《刘桂隐存稿序》)的谬误。

元代理学家中影响较大的"金华学派"中的人物如许谦,古文根底极深,时人曾将他和宋代吕祖谦相比。北方的理学家郝经论文,在"理为文之本"这点上和推崇古文的人的观点无差别,在"法为文之末"这点上却多少显出轻文章之道的色彩,不过他这种观点的最终落脚点是强调作家的主体精神,要求为文不"规规孑孑求人之法",而要"自立其法",不仅同"作文害道"的观点有区别,同攻击"文人之文"的论理派的主张也相异。因此,自宋代出现的理学家鄙薄文辞的极端言论,到了元代,不仅已失去了势头,而且遭到了批评和扬弃。

明末清初的著名思想家黄宗羲，对元文颇多赞美之言，他尤其激赏姚燧和虞集这两位元代散文家，甚至认为他们的文章胜过明文。黄宗羲所说的“明文”实际指的是前、后七子的肤廓文风和公安、竟陵派的纤巧之风。黄宗羲极力提倡经世致用之文，其间有着特殊的时代缘由和个人因素。这看来并不偶然，他推崇元文也正是抓住了元文的一个特点——提倡经世致用，尽管元代散文家的经世致用观点在实践上同黄宗羲的散文实践并不完全一致，但“经世致用”这个主张却是相同的。

文章之道要讲究经世致用，这种观点实际上早已存在，并不是元人的发明，但元人所说的经世致用却也是同总结一种历史经验有关，这种历史经验也就是要把“道”与“文”结合起来。

元末的文章家宋濂和王祎等人在入明以后奉命编《元史》，不设“文苑”传，只列“儒学”传，一个主要理由是不赞成把“经艺”和“文章”分割，他们说：“前代史传，皆以儒学之士，分而为二；以经艺专门者为儒林，以文章名家者为文苑。然儒之为学一也，《六经》者斯道之所在，而文章所载天道者也。故经非文则无以发明其旨趣；而文不本于六艺，又乌足谓之文哉。由是而言，经艺文章，不可分而为二也明矣。”在元代文人中，实际上还是存在侧重以经艺专门和以文章名家的人，但这说明与宋濂在其他文章中表达的义理、事功和文辞三者统一的观点是一致的，古文家和理学家都较容易接受。在一定程度上也可视作对元代一些文人观点的总结，是元人纠正宋代理学之弊，要把“道”与“文”结合起来，使文章达到经世致用目的之主张的一种反映。

自唐代韩愈提出“文以明道”后，在“文”与“道”的关系上带来了一些矛盾，至于韩愈的文论中就已出现的把文学与著述相混淆的偏向，更易于导致不重视散文的文学特征。但宋代理学家却还是不满于韩愈的“以文明道”，他们愿意保存韩愈讲道的传统，却要抛弃韩愈讲文的传统。元代是理学成为官学的时代，但元代不少理学家和文章家扬弃了宋代理学家极端的轻文废文观点，他们在调和“论理派”和“论文派”观点的同时，提倡和坚持经世致用的主张，也就在实际上维护韩愈以来古文家讲文的传统，诚是有历史功绩的。

所以，我想不妨这么说：元文的两个基本特点，同时也体现出了元代文章家在散文史上的历史功绩。

我在2001年出版的《历代文选・元文》的“前言”开头，说过这么一段话：元代散文上继唐宋散文，自有它的发展历程和特点。但长期以来，元文不为人看重，冷寂无闻。自清代以来，有一个古文选本名传遐迩，几乎家喻户晓，那就是《古文观止》，直到晚近，它依旧是和《唐诗三百首》一样的畅销读物。这个选本自先秦著作开始选录，依次有秦文汉文六朝文唐文宋文和明文，却没有选录一篇元文。或认为轻视元文的观点始自元人，因为元末的杨维桢《玩斋集序》就说过元诗不让前朝，元文却不如前朝的话：“本朝古文，殊逊前代，而诗则过之。”如

果把杨维桢的话理解为元文的总体成就不如宋文，基本符合事实，在这个意义上，杨氏之言不为偏激。按诸史实，极端地贬低元文的言论，不是出自元人，而是出自明人，王世贞竟有“元无文”之言。

我在《元代文学史》第十七章中说过这么一段话：对元文成就的估价，明清时人褒贬不一。明王世贞说“元无文”；清黄宗羲于元代散文推许姚燧、虞集两家，并且认为他们的文章胜过所有明文。受黄宗羲说法的影响，晚近文学史著作中就有元代散文两大家之说。其实，王、黄之说各有片面性。从整体上说，元代没有出现像唐、宋时代那样的文章大家，也缺乏脍炙人口的传诵名篇，元文宗唐尊宋的结果，未能青出于蓝而胜于蓝。

但这并不是说元代散文没有一些较好的作品。如果要在元代作家中选择散文名家，也不止姚、虞二人。元末宋玄僖《文章作法绪论》论“国朝之文”时列举自赵复到危素共十八家，说他们“皆以文而知名者也”，虽宽而未备，也是因宽而难备。倒是前面提到的王祎所举的六家，即姚燧、元明善、虞集、欧阳玄、黄溍和苏天爵，足堪并列。看来，元文六家之说，较之黄宗羲的元文二家之说或许更为恰当。

我在《中国文学家大辞典·辽金元卷》的前言中说到前人有元诗“四家”或“四大家”的说法，指的是虞集、杨载、范梈和揭傒斯。这个说法并不适合元诗实际。在我看来，如果要列出元诗的“大家”，当数以下六位：刘因、赵孟頫、虞集、萨都剌、张翥和杨维桢。我所说的六位文章家和六位诗家中有一人是重复的，那就是虞集，他无疑是元代的一位大家。

我于元代散文作探索而得出的上述种种浅见，或许正应了“卑之无甚高论”的古语，恳请大家多予指正。

要善读《金瓶梅》,探其艺术奥秘

——评张竹坡《金瓶梅读法》

王汝梅

【作者简介】王汝梅,男,山东兖州人,吉林大学中国文化研究所教授。

【内容提要】张竹坡《金瓶梅读法》是评点《金瓶梅》的纲领。张竹坡认为《金瓶梅》是一部太史公文字,是作者发愤之作。依据这一基本思想,他评论了全书的章法结构,分析了人物性格特点与叙事时间的虚拟性,告诫读者要善于读《金瓶梅》而不要误读《金瓶梅》。他把潘金莲放在人物形象体系的中心位置,分析了其他人物与潘之关系。张竹坡与金圣叹、毛宗岗成为古代小说理论的高峰与代表,研究与继承小说评点遗产,这种评论形式,仍有现代价值。

【关 键 词】张竹坡小说评点　章法结构　潘金莲性格　金瓶梅读法

清康熙年间,张竹坡的《金瓶梅》评点,总结《金瓶梅》写实成就、章法结构、塑造人物的艺术方法,驳斥"淫书"论,开创了《金瓶梅》评论的新阶段。张竹坡的小说评点,是小说理论的宝藏。张竹坡的《金瓶梅读法》[①](下文简称《读法》)共 108 条,是《金瓶梅》评点的纲领,是张竹坡研究鉴赏《金瓶梅》成果的结晶。《读法》论述了《金瓶梅》的创作动因、主旨、结构,分析了人物形象,归纳了写作方法、阅读注意事项,是一篇系统的、有层次的"金瓶梅论",是一篇生动的文学接受记录。

关于怎样阅读、鉴赏《金瓶梅》,张竹坡在《读法》中提到的一些见解,对我们今天的读者是有所启发、可资借鉴的。例如,张竹坡提醒读者把一百回当一回

---

① 全称《批评第一奇书金瓶梅读法》,共 108 条,见《张竹坡批评第一奇书金瓶梅》校点本,济南:齐鲁书社,1987。

读，要一气看完，不可零星看，强调从形象整体上把握全书，贯通气脉。再如，他主张读《金瓶梅》，纯是读《史记》，也就是说把小说当作历史来读，注重其社会意义与笔法（当然，张竹坡在理论上把生活事实与艺术虚构、艺术真实区分得很清楚）。他认为“读《金瓶》者多，不善读《金瓶》者亦多”。所以，他急于评点，向读者“请教”，亦即提出怎样读《金瓶梅》的意见。

小说评点，是我国古代小说评论的特殊方式，像是读者的阅读感受表述。把评点者的感受、分析、理论观点，以序文、读法、回前评语、眉批、夹批等文字，具体地生动地记录下来，和小说原文一同刊印，造成一种复合型的文本。金圣叹、毛宗岗、张竹坡等古代文人的小说评点是一笔珍贵小说评论遗产，在历史上曾影响到对小说的理解，影响到作家的创作。今天的读者阅读鉴赏古典名著《金瓶梅》会有新的欣赏角度和接受视野，我们从作品中总结出的理论、感受会更丰富。张竹坡的《读法》为我所用，推陈出新，用旧材料引发出新的东西，我们既借鉴《读法》，又要超越《读法》。

第一，张竹坡以叛逆精神、青年才气评价被禁毁之书《金瓶梅》，认为《金瓶梅》作者是大手笔，《金瓶梅》是一部史公文字，是作者的发愤之作。

张竹坡评点《金瓶梅》时，年仅 26 岁。年少气盛写评点，打破传统偏见，极具眼力地指出：“《金瓶梅》是大手笔，却是极细的心思做出来的。”（《读法》一百零四）在《读法》三十四、七十七中评《金瓶梅》是一部《史记》，是“龙门再世”，《金瓶梅》有愤懑，是一部愤书。张竹坡继承和运用发愤而作、不愤不作的进步文学思想来评价《金瓶梅》，他具体感受到了书中充满的愤懑气象，感受到了作者对黑暗现实作真实描写时表露的愤恨之情。他认为“作者必遭史公之厄而著书”，“必大不得于时势”，“作者无感慨，亦必不著书”（《读法》三十六）。《金瓶梅》第七十回“老太监引酌朝房二提刑庭参太尉”回评说：“故此回历叙运艮峰之赏，无谓诸奸臣之贪位慕禄，以一发胸中之恨也。”

第二，评论全书章法结构，可概括为如下几种：

1. 两对章法，参伍错综。张竹坡在读法第八条中说：“《金瓶》一百回，到底俱是两对章法，合其目为二百件事。然有一回前后两事，中用一语过节；又有前后两事，暗中一笋过下，如第一回，用玄坛的虎是也。又有两事两段写者，写了前一事半段，即写后一事半段，再前半段，再完后半段者。有二事而参伍错综写者，有夹入他事写者。总之，以目中二事为条干，逐回细玩即知。”张竹坡对《金瓶梅》的章法结构总体上概括为两对章法，合其目为二百件事。他以《金瓶梅》崇祯本为底本，将其一百回目录简化为《第一奇书目》，每目四字概括两件事，合百回目计二百件事。如：一回热结冷遇；二回勾情说技；三回受贿私挑……在整理校注《金瓶梅》张评本时，笔者把《第一奇书目》视为张评本总评中的一篇，而

不宜略去。[①]

据各回结构层次，张竹坡又进一步概括为四种结构方法：前后两事，用一语过节；前后两事，暗中一笋过下；两事交错叙述；两事参伍错综叙述，中间夹入他事。张竹坡虽然未进一步在理论上说明，但可以启发我们认识到《金瓶梅》不是单线组合、一叙到底的叙述结构，而是纵横交织、参伍错综的结构特点。每回两事，各回之间又是均衡、对称的。

2. 一百回共成一传，千百人总合一传。张竹坡对《金瓶梅》结构特点，在读法三十四中有概括评述："《金瓶梅》是一部史记，然而史记有独传、有合传，却是分开做的。《金瓶梅》却是一百回共成一传，而千百人总合一传。"《金瓶梅》的这种结构特点，与《三国演义》、《水浒传》不同。《三国演义》是按照"合久必分、分久必合"这种历史发展趋势来安排小说结构的。小说叙述魏、蜀、吴三国兴亡史，三者之间的矛盾构成了三条主要线索。毛宗岗在《读三国志法》中总结说："《三国》叙事之佳，直与《史记》仿佛，而其叙事之难，则有倍难于《史记》者。《史记》各国分书，各人分载，于是有本纪、世家、列传之别。今三国则不然，殆合本纪、世家、列传而总合一篇，分则文短而易工，合则文长而难好也。"《三国演义》把本纪、世家、列传熔为一炉，结构为一个艺术整体。《水浒传》采取单线结构法，用列传形式来叙述主要人物被逼上梁山的经过。金圣叹在《读第五才子书法》中指出："《水浒传》一个人出来，分明便是一篇列传，至于中间事迹，又逐段自成文字，亦有两三卷成一篇者，亦有五六句成一篇者。"《三国演义》、《水浒传》都保留有传统史传叙事结构的影响，而《金瓶梅》则完全按照现实生活的面貌，纵横交错，是千百人总合一传的网状结构，既不同于《三国演义》的三线结构，也不同于《水浒传》的单线列传结构。《金瓶梅》的艺术结构经验和张竹坡对它的总结，为《红楼梦》的结构创新开辟了道路。

3. 曲笔、逆笔：曲得无迹，逆得不觉。张竹坡在《读法》十三中说："读《金瓶》，须看其人笋处。如玉皇庙讲笑话，插入打虎；请子虚，即插入后院紧邻；六回金莲才热，即借嘲骂处插入玉楼；借问伯爵连日那里，即插入桂姐；借盖卷棚即插入敬济；借翟管家插入王六儿；借翡翠轩插入瓶儿生子；借梵僧药，插入瓶儿受病；借碧霞宫插入普净；借上坟插入李衙内；借拿皮袄插入玳安、小玉。诸如此类，不可胜数，盖其笔不露痕迹处也。其所以不露痕迹处，总之善用曲笔、逆笔，不肯另起头绪用直笔、顺笔也。夫此书头绪何限？若一一起之，是必不能之数也。我执笔时，亦必想用曲笔、逆笔，但不能如他曲得无迹，逆得不觉耳。此所以妙也。"这里说的一部长篇小说的情节头绪繁多，不可能像写史书那样一件件地写，写完一事另起一事。张竹坡所举十几个情节头绪的提出，不是正面地、直接地、单独地提出，而是在叙述一正在展开的情节中不知不觉有意无意地

---

① 《皋鹤堂批评第一奇书金瓶梅》校注本，56—59 页，长春：吉林大学出版社，1994。

插入。这被张竹坡总结为曲笔、逆笔，与安根伏线、顺势带出意思相近。张竹坡在《金瓶梅》第一回评语中就曾探讨作者在千头万绪的复杂关系中如何说起如何叙述，他说："要在头上一根绳儿扎住。又如一喷壶水，要在一起来，即一线一线同时喷出来。"关于月娘、金莲、瓶儿的情节是正面直叙。桂姐、玳安、子虚等则是曲笔、逆笔，并非另取锅灶，重新下米。

4. 故作消闲之笔：在《读法》四十四中说："《金瓶》每于极忙时偏夹叙他事入内。如正未娶金莲，先插娶孟玉楼；娶玉楼时，即夹叙嫁大姐；生子时，即夹叙吴典恩借债；官哥临危时，乃有谢希大借银；瓶儿死时，乃人玉箫受约；择日出殡，乃有请六黄太尉等事，皆于百忙中，故作消闲之笔。非才富一石者何以能之？外加武松问傅伙计西门庆的话，百忙亡里说出'二两一月'等文，则又临时用轻笔讨神理，不在此等章法内算也。""故作消闲之笔"与"偷闲笔法"不同。"偷闲笔法"，如武松的提出，只在伯爵说话时提到，武松身份在一闲话中描出，只是轻笔点染，不致喧宾夺主。而"故作消闲之笔"，如娶玉楼、嫁大姐、玉箫受约等都是极重要的事件，但却在小说韵律节奏流动中，以极轻松、消闲的笔墨插入，使小说情节节奏避免平铺直叙，而是跌宕起伏、错落有致，这真正是大章法、大手笔。所以，张竹坡称赞《金瓶梅》作者为才富一石的大作家。

5. 犯笔而不犯：这本来是金圣叹总结《水浒》时提出的一种笔法如武松打虎后，又写李逵杀虎；潘金莲偷汉后，又写潘巧云偷汉；江州劫法场后，又写大名府劫法场。"正是要故意把题目犯了，却有本事出落得无一点一画相借，以为快乐是也。"(《读第五才子书法》)张竹坡继承金圣叹提出的"犯笔而不犯"的提法，用来总结《金瓶梅》时指出："《金瓶梅》妙在善于用犯笔而不犯也。如写一伯爵，更写一希大，然毕竟伯爵是伯爵，希大是希大，各人的身份，各人的谈吐，一丝不紊。写一金莲，更写一瓶儿，可谓犯矣，然又始终聚散，其言语举动，又各各不乱一丝。写一王六儿，偏又写一贲四嫂。写一李桂姐，偏又写一吴银姐、郑月儿。写一王婆，偏又写一薛媒婆、一冯妈妈、一文嫂儿、一陶媒婆。写薛姑子，偏又写一王姑子、刘姑子。诸如此类，皆妙在特特犯手，却又各各一款，绝不相同也。"(《读法》四十七)金圣叹所说的"犯笔而不犯"，主要就故事情节、事件来说的。而张竹坡主要指身份相类的人物，都是"淫妇"、都是媒婆、都是尼姑，却能塑造刻画出不同的性格，虽然相类相犯，却绝不相同。如果说这也是一种章法、文法、笔法，是就广义上来说的。中国古典小说《三国演义》、《水浒传》、《金瓶梅》、《红楼梦》等，在塑造身份、阶层、地位、年龄相类相似，而又刻画出不同的性格，使之"犯笔而不犯"、同中而有异，在这方面积累了极其丰富、宝贵的艺术经验。今天，尤需加以系统地总结、整理，以求作为现在小说创作的借鉴。

第三，研究人物关系网络，分析性格特点，提出作者用隐笔、正写、穿插等笔法塑造人物。张竹坡在《读法》五中指出："未出金莲，先出瓶儿；既娶金莲，方出春梅；未娶金莲，却先娶玉楼；未娶瓶儿，又先出敬济。文字穿插之妙，不可名

言。若夫夹写蕙莲、王六儿、贲四嫂、如意儿诸人，又极尽天工之巧矣。”在人物网络关系中，视身份地位、性格的不同而穿插描写。张竹坡还指出，《金瓶梅》正写金莲、瓶儿。《读法》十六指出：“《金瓶》内正经写六个妇人，而其实只写得四个：月娘、玉楼、金莲、瓶儿是也。然月娘则以大纲故写之；玉楼虽写，则全以高才被屈，满肚牢骚，故又另出一机轴写之，然而以不得不写。写月娘，以不肯一样写；写玉楼，是全非正写也。其正写者，惟瓶儿、金莲。然而写瓶儿，又每以不言写之。夫以不言写之，是以不写处写之。以不写处写之，是其写处单在金莲也。单写金莲，宜乎金莲之恶冠于众人也。吁，文人之笔可惧哉！”《金瓶梅》重点塑造了四个女性形象，金莲处于形象体系的中心位置，正面写，重笔写。虽也正写瓶儿，但在瓶儿与金莲争宠的矛盾冲突中，金莲处于主动进攻地位，瓶儿处处被动。正写潘金莲妒瓶儿害官哥，而瓶儿却往往不觉察不警惕，泰然处之，在不写之处显示出瓶儿宽厚憨直。张竹坡很准确地把握了主要女性形象之间关系，以及作者塑造她们形象时的笔法特点。

以金莲为女性形象体系中心，张竹坡进一步指出，写蕙莲的作用在于恶金莲危瓶儿。张竹坡指出：“书内必写蕙莲，所以深金莲之恶于无尽也，所以为后文妒瓶儿时，小试其道之端也。何则？蕙莲才蒙爱，偏是他先知，亦如迎春唤猫，金莲睃见也。使春梅送火山洞，何异教西门早娶瓶儿，愿权在一块住也。蕙莲跪求，使尔舒心，且许多牢笼关锁，何异瓶儿来时，乘醉说一跳板走的话也。两舌雪娥，使激蕙莲，何异对月娘说瓶儿是非之处也。卒之来旺儿死而未死，蕙莲可以不死而竟死，皆金莲为之也。作者特特于瓶儿进门加此一段，所以危瓶儿也。而瓶儿不悟，且亲密之，宜乎其祸不旋踵，后车终覆也。此深著金莲之恶。吾故曰，其小试行道之端，盖作者为不知远害者写一样子。若只随手看去，便说西门庆又刮上一家人媳妇子矣。”（《读法》二十）蕙莲在《金瓶梅》第二十六回即自缢身亡，蕙莲自杀是一种消极的反抗，也包含对自我失误的忏悔。蕙莲的悲剧，揭示了人性弱点在情欲膨胀的境遇中是怎样导致一个人的毁灭。蕙莲形象有独立存在的价值及其独特社会意义。张竹坡则从人物形象关系角度，认识其艺术功能在于穿插、陪衬，在于预示，在于表现生活的复杂。在作者的设置中，蕙莲是瓶儿的前车之鉴，是为揭示潘金莲嫉妒、西门庆纵欲而设置。所以，张竹坡在第二十六回评语中再次指出：“有写此一人，本意不在此人者，如宋蕙莲等是也。本意只谓要写金莲之恶，要写金莲之妒瓶儿，却恐笔势迫促，便间架不宽广，文法不尽致，不能成此一部大书，故于此先写一宋蕙莲，为金莲预彰其恶，小试其道，以为瓶儿前车也。然而，蕙莲不死，不足以见金莲也。”张竹坡以金莲形象为中心，处处从全书构架，人物形象整体结构出发来分析人物之间关系、人物形象在全局中的作用。这可以说是张竹坡《金瓶梅》人物形象论中的一大特点。

张竹坡认为《金瓶梅》隐笔写月娘（见《读法》二十五）、特用意写春梅（见《读

法》十七）、王六儿是借色求财等分析，均极有参考价值。

第四，错乱年表，故为参差。

中国古代小说与历史传记有血缘联系，史传崇实观影响了文人的小说观，往往把小说当史传对待，认识不清小说的文学特性。金圣叹冲破了史传崇实观的束缚，把小说与历史的区别分为"以文运事"与"因文生事"之不同。张竹坡对小说的文学特性有了更深的认识，他认为写《金瓶梅》比写《史记》难，并指出要把《金瓶梅》作为文学来读，不要当作事实来看。他更进一步认识到《金瓶梅》在时间安排上的虚拟性、参差性，是文学虚构艺术世界中的年表，而不能按现实生活，像史传作品那样死板。他在《读法》三十七论述道：

> 《史记》中有年表，《金瓶》中亦有时日也。开口云西门庆二十七岁，吴神仙相面则二十九，至临死则三十三岁。而官哥则生于政和四年丙申，卒于政和五年丁酉。夫西门庆二十九岁生子，则丙申年；至三十三岁，该云庚子，而西门庆乃卒于"戊戌"。夫李瓶儿亦该云卒于政和五年，乃云"七年"。此皆作者故为参差之处。何则？此书独与他小说不同。看其三四年间，却是一日一时推着数去，无论春秋冷热，即某人生日，某人某日来请酒，某日某日请某人，某日是某节令，齐齐整整挨去。若再将三五年间甲子次序，排得一丝不乱，是真个与西门计账簿，有如世之无目者所云者也。故特特错乱其年谱，大约三五年间，其繁华如此。则内云某日某节，皆历历生动，不是死板一串铃，可以排头数去。而偏又能使看者五色眯目，真有如挨着一日日过去也。

按时间先后叙述是线性时间。小说要给读者以立体感，作者必须错乱其年谱，采用夹叙，如他在《读法》四十四中所云（见前）。张竹坡关于小说叙述时间的虚拟性、参差性的分析，较富有理论价值。

第五，要善读《金瓶梅》，而不要误读《金瓶梅》。

《金瓶梅》在传播过程中，有禁毁、有曲解、有误读。因为它有与天地相终始的强大艺术生命力，《金瓶梅》通过读者而存在，生命不息。早在清康熙年间，青年评论家张竹坡针对读者对《金瓶梅》的曲解、误读就提出要善于读《金瓶梅》的问题。他主要提出应注意的五点。

要把一百回，放开眼光作一回读（见《读法》三十八）。这实质上强调把《金瓶梅》作整体把握，把握其主导倾向，而不要零星看，局部看。

要把《金瓶梅》当文章看当文学作品看，而不要当事实看。（见《读法》四十）有人说《金瓶梅》是西门家的记账簿。张竹坡给予严厉批评，说这种人其两眼无珠，可发一笑。张竹坡把生活事实与艺术真实加以理性的区分，他真正认识到了《金瓶梅》的文学性、真实性。

关注作者如何讨得情理。在《读法》四十三中张竹坡说:"做文章不过情理二字。今做此一篇百回长文,亦只是情理二字。于一个人心中,讨出一个人的情理,则一个人的传得矣。虽前后夹杂众人的话,而此一人开口,是此一人的情理;非其开口便得情理,由于讨出这一个人的情理方开口耳。是故写十百千人皆如写一人,而遂洋洋乎有此一百回大书也。"

欣赏重于考证。阅读《金瓶梅》,是一种文学欣赏,不要对作者是谁等暂时不易弄清的问题做烦琐考证。在《读法》三十六,张竹坡说:"作小说者,概不留名,以其各有寓意,或暗指某人而作。夫作者既用隐恶扬善之笔,不存其人之姓名,并不露自己之姓名,乃后人必欲为之寻端竟委,说出姓名何哉?何其刻薄为怀也!且传闻之说,大都穿凿,不可深信。"

《金瓶梅》虽有淫话秽语,但不是淫书。写淫话、秽语的目的,在于揭露与批判。张竹坡认为《金瓶梅》独罪财色,将色之罪隶属于财的罪恶之下,着意突出财的罪恶。作品揭露了不义之财对朝廷、官府、人性的腐蚀作用。蔡京受贿,便委任西门庆为提刑官;蔡状元受贿,便先批盐引给西门庆,使其垄断盐的经营;钱老爹受贿,便允许西门庆偷税漏税;潘金莲嫌贫爱富,虐待亲娘;王六儿以色求财,与西门庆长期奸宿。

第六,张竹坡在《读法》中把潘金莲放在人物形象体系的中心位置,分析其他人物与潘之关系,以及作者为塑造潘金莲而采用的种种笔法,是极为可取的。但是,离开艺术分析,从伦理道德角度,张竹坡只看到潘金莲之淫、狠、贪,是有片面性的,他没有认识到作者塑造潘金莲这一形象的开拓意义。作者从自然本性与社会本性联系上描写潘金莲,表现了女性的自我意识、女性自我生命的觉醒。潘金莲对封建伦理纲常是淫荡的反叛、畸形的亵渎、对"存天理,灭人欲"的极端的反作用。她是个害人者,又是个受害者,而主导的方面是被污辱被损害者。潘金莲形象反映了封建时代妇女的悲剧命运。作者多侧面多层次地刻画潘金莲的性格,塑造了一个前所未有的女性艺术典型。曹雪芹写王熙凤时,充分借鉴了潘金莲形象的艺术经验。潘金莲是金瓶梅女性世界中的第一号人物,没有潘金莲,也就没有了《金瓶梅》。《金瓶梅》塑造的潘金莲形象,在历史上有冲击反叛亵渎封建伦理的进步作用,但也要看到这一形象表现的纵欲、反理性,完全无视道德规范的局限性。

潘金莲形象涉及婚姻、性爱问题。在封建时代,女人被奴役被压迫,在男性中心的文化环境中,女人是男人淫欲的工具,谈不上平等与互爱。《金瓶梅》作者暴露人的阴暗面、人性的弱点,表现对人性本体的忧虑,表现对时代苦难的体验和对社会绝望的情绪,否定现实,散布对晚明社会的悲观情绪。他不知道人类怎样美好,看不见未来。以科学的态度、健康的心理、高尚的目的来了解研究性爱文化,从而建立有中国特色的,以科学的性观念与高尚的性道德相统一的性科学,是新时期精神文明建设的题中应有之义。《金瓶梅》给我们认识、了解

古代市民性生活提供了形象资料。我们要研究它、分析它，又要超越它。在性爱生活上，坚持美的追求，达到美的境界，是人类自身解放、个性自觉、精神文明建设的长远课题。

张竹坡与金圣叹、毛宗岗在明清之际，成为古代小说理论的高峰与代表。他们的思想、见识、才情超越了当时僵化的正统文坛。他们是那个时代的叛逆者，走在了时代的前面。今天，我们应该研究和继承他们创造的小说评点这宗珍贵理论遗产。小说评点这种评论形式，仍有现代价值。有人提出再倡小说评点，已出版王蒙评点的《红楼梦》，就是对传统小说评点继承与创新的尝试。小说评点仍有其生命力。[1]

① 关于张竹坡家世生平，见吴敢著《张竹坡与金瓶梅》，广州：百花文艺出版社，1987。

中国古代小说版本数字化和计算机自动比对

周文业

【作者简介】周文业，男，安徽全椒人，首都师范大学中国传统文化数字化研究中心常务副主任。

【内容提要】小说版本数字化包括两种文字版（简体修订版、繁体原貌版）和一种图像版。利用计算机可完成小说各种版本的自动比对，比对结果有两种显示方式，即逐行显示和分窗口显示，两种方式各有特点。对于古代小说版本数字化应该实事求是地评价，古代小说版本数字化和自动比对为古代小说研究提供了一个更加快捷方便的方法，古代小说版本数字化必将推动古代小说版本的研究，但真正的分析还必须由人工进行，计算机不可能代替人工的分析研究。

【关 键 词】中国古代小说　版本数字化　计算机自动比对

一、古代小说版本数字化和计算机自动比对

中国古代很多小说都有一个很复杂的创作、出版过程，其版本演化过程往往也非常复杂。每部作品在流传过程中都产生了多种版本，《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》和《红楼梦》等名著更为突出。现在中国古代小说四大名著（《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《红楼梦》）都已有光盘出版和互联网出版，但都是为一般读者阅读，没有把所有的版本都数字化。一般读者阅读选择最流行的版本就可以了，但对于古代小说研究来讲，只研究最流行的版本绝对不够。要利用计算机对古代小说版本进行深入细致的学术研究工作，应该将古代小说尽可能多地版本数字化，输入计算机。

整理古代小说电子版是古代小说数字化研究中的一项基础工程，是利用计

算机开展古代小说研究的前提和基础。只有在数字化基础上，才能利用计算机真正开展古代小说的各种分析研究，如版本比对、分类检索，以及建立古代小说数据库等。整理校订古代小说电子版的目的，是为古代小说研究人员提供多种研究用的版本，而不是为一般大众阅读古代小说提供普及读物，这是整理校订工作所依从的原则。

古代小说版本数字化包括四项内容，即版本数字化、版本比对、比对结果和版本图文对照。版本数字化是基础，版本比对和图文对照是在版本数字化基础上扩充的功能，比对结果是利用软件进行版本比对的结果。

（一）版本数字化

1. 版本数字化包括电子文字版和电子图像版两种形式，电子文本用于阅读、检索，而图像可以保存原版原貌。

2. 文字版包括简体版和繁体版两种，各有不同的整理原则和用途。

3. 简体版根据排印本整理，加标点，主要用于一般阅读、检索，因此对原版文字可能作适当修订。数字化先从简化字版开始，目前已经完成《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》和《红楼梦》等 21 种简体字版。

4. 繁体版是根据原版影印本整理，主要用于版本研究，因此对文字不作任何修订，并保持原版行款。目前繁体字本刚开始整理，计划完成《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》和《红楼梦》等所有影印的版本全部繁体字版。

5. 图像版是扫描原版而生成，目前完成了少数图像版。计划在完成《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》和《红楼梦》等所有繁体字版的同时，完成对应的图像版。

（二）版本比对

1. 版本比对是数字化的主要功能，要对几十万字的小说进行版本比对，用人工比对是非常困难的，版本数字化后，利用计算机进行自动比对是很容易的。

2. 版本比对按照输出形式，分为逐行比对和分窗口比对两种，各有优缺点。

（三）比对结果

版本比对结果是利用版本比对软件，为学者直接提供若干主要版本比对后的结果。

（四）图文对照

图文对照是开两个窗口，分别显示图像版和文字版，并作对比，既可看到电子文本，又可以同时看到原版原貌。

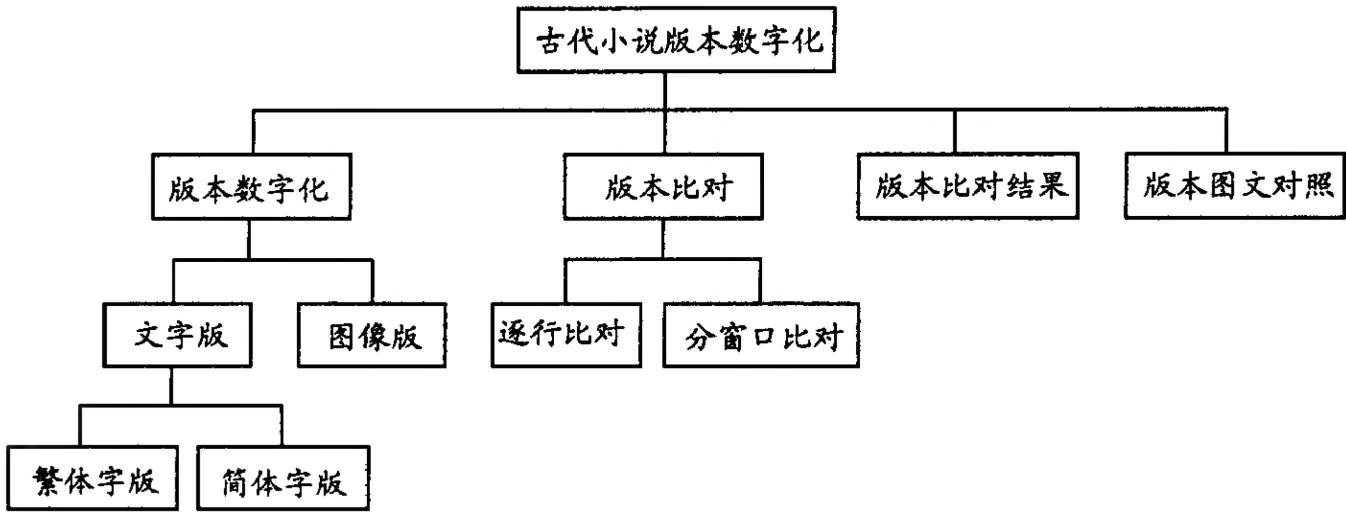


图 1　版本数字化组成

古代小说版本数字化的开发工作分两个阶段。

第一阶段(2001－2007 年)集中于开发简体字版:

1. 利用小说各种排印本整理。

2. 基本完成《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》和《红楼梦》等名著主要版本的简体版。

3. 完成《三国演义》和《红楼梦》的部分图像版。

4. 初步完成计算机自动比对和图文对照软件。

第二阶段(2007 年开始)集中开发繁体字版和图像扫描版:

1. 利用各种小说的各种版本所有影印本整理。

2. 完成《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》和《红楼梦》等各种版本的繁体字版。

3. 完成《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》和《红楼梦》等各种版本的图像版。

4. 进一步完善计算机软件,主要是分窗口显示和图文对照。

按道理应该先做繁体字版,再转化为简体字版;做繁体字版比较复杂,但转化为简化字版比较容易,是先难后易。而实际开发是先做简体字版,再整理繁体字版;先从排印本出发整理简体版比较容易,而再整理繁体字版比较复杂,是先易后难。

目前古代小说版本数字化已经从早期的《三国演义》扩展到《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》和《红楼梦》,从简体字版扩展到繁体字版,并不断完善各种软件功能。要全面实现全部繁体字文字版和图像版,实现上述的全部功能,还有很长的路要走。但目标已经确定,只要坚持下去,最终总可以实现。

二、古代小说数字化三种版本

古籍数字化的一个大问题是如何处理计算机字库中没有的各种复杂的异

体字、俗体字，其本质是计算机汉字大字库和汉字编码问题。目前计算机的汉字字库一般采用 GBK 编码，即国家标准 GB13000.1，包含 27484 个汉字，采用二字节编码。但 GBK 的 2.7 万多个汉字明显不适应古籍整理的需要，古代小说中有很多一般计算机字库中没有的异体字、俗体字。目前国际标准 ISO/IEC10646.2003(即 Unicode 4.0)汉字编码有 70195 个汉字，其中前面包括上述二字节的 2.7 万多个汉字，其余的 42711 字为四字节编码。Unicode 4.0 编码基本可以满足古代小说数字化的需要。目前小说数字化还采用 GBK 汉字，将转移到 Unicode 4.0。

古代小说版本数字化包括三种版本，两种文字版和一种图像版，两种文字版为 GBK 简体字标点修订版（简称“简体版”）和 Unicode 繁体字原貌版（简称“繁体版”）。三种版本有很大差异，简体版采用 GBK 简体字，对于明显的错误作修订，主要用于阅读和版本比对。繁体版采用 Unicode 繁体字，文字保持原版原貌，对于错误不加任何修订，行款也与原版相同。图像版为扫描原书，完全保持了原版原貌。

GBK 简体字标点修订版有以下特点：

1. 采用简体字 GBK 字库。
2. 一般分段，加标点。
3. 一般根据排印本整理。
4. 排印本为方便阅读，作了修订，已不是原版原貌。
5. 主要用于一般阅读、检索和版本比对。

Unicode 繁体字原貌版有以下特点：

1. 采用繁体字 Unicode 4.0 字库。
2. 保留各种异体字、俗体字。
3. 分段，不加标点。
4. 根据原版整理。
5. 文字严格保持原版行款，但不要求完全保存原貌。
6. 对于任何错误都不作修订。
7. 主要用于版本比对和图文对照。

表 1　简体字标点修订版和繁体字原貌版

	简体字标点修订版	繁体字原貌版
字库	GBK	Unicode
字体	简体字	繁体字
排列	横排	横排、竖排
整理来源	排印本	原版

（续表）

分段、标点	有	无
修订、改错	有	不修订、不改错
行款	无	与原版一致
目的	浏览、检索、版本比对	图文对照、版本比对、版本演化

两种文字版计划分两期实施。

1. 首先完成简体修订版，主要根据排印本整理，目前已经完成 21 种，再整理繁体原貌版。

2. 字库要求采用 Uonicoe4. 0（四字节、十六进制），包含 CJK 统一汉字扩充 B，即国际标准 ISO/IEC10646. 2003，总计 70195 个汉字。

3. 全部用繁体字，不用简化字。

4. 根据原版整理，不分段，不加标点。

5. 文字严格保持原版原貌，对于任何错误都不作修订。

6. 异体字、俗体字和其他生僻字也保持原貌，Uonicoe4. 0 CJK 统一汉字扩充 B 有的要使用 CJK 统一汉字扩充 B。

7. 行款要与原版一致，每行末加一个“回车、换行”，另起一行，下一页加两个“回车、换行”。

一般研究都利用文字版，但对于某些问题，还必须审阅原文。如版本文字的书体等，文字版无法表现，而在图像本中看得很清楚。为看原文，最好制作文字原版，但要制作和原版一模一样的原版，就要解决错讹字、异体字、俗体字、同音假借字、略字、漏字等一系列问题，情况十分复杂，几乎是不可能的。解决这种问题的最好方法是利用图像版。图像版可以保持原版原貌，比文字原版更直观和准确。图像版加上图文对照和检索后，可替代文字原版的许多功能。

图像版的制作一般利用扫描仪直接扫描输入计算机，目前一般采用 JPEG 压缩，形成 .JPG 文件，每页压缩后几百 KB。图像可放大、缩小，可翻页查阅。

三、逐行比对显示

计算机版本比对显示有“逐行比对”、“分窗口比对”两种显示方式。逐行比对是任选两个或更多的版本，逐行、逐字进行比对。逐行比对的显示方法：

1. 每个版本显示一行。

2. 所有版本的文字对应显示，文字相同的对齐显示，文字不同加空格。

3. 版本名称采用缩写，如《三国演义》叶逢春本（叶）、黄正甫本（黄）、嘉靖本（嘉）、周曰校本（周）、李卓吾本（卓）、钟伯敬本（钟）、李渔本（渔）、毛本（毛）。

逐行比对的特点：

1. 研究人员直接利用上下行做逐字的比对研究，各种版本每个字的差异都很清楚。

2. 标点符号比对可选保留或去掉。

3. 可用光标或键盘进行下移或翻页，下移或翻页时，所有版本会自动相应地下移或翻页。

4. 各种版本差异清楚，但某个版本显示不连续，阅读不清楚。

以下以《三国演义》为例介绍逐行比对。

《三国演义》三个版本（嘉靖元年本、叶逢春本和黄正甫本）第一则逐行比对结果。

———————————————————————————— *

叶：后汉桓帝崩灵帝即位时年十二岁朝廷有大将军窦武太傅陈蕃　徒胡广共相辅佐至秋九月

黄：后汉桓帝崩灵帝即位　年十二岁　　　大将军窦武太傅陈蕃司徒胡广共相辅佐至秋九月

嘉：后汉桓帝崩灵帝即位时年十二岁朝廷有大将军窦武太傅陈蕃司徒胡广共相辅佐至秋九月中涓

———————————————————————————— *

叶：宦官曹节王甫弄权窦武　陈蕃　谋诛 机谋不密反被曹节王甫所害宦官自此得权建

黄：宦官曹节王甫弄权窦武机　　　　　　谋不密反被曹节王甫所害宦官自此得权建

嘉：　　曹节王甫弄权窦武　陈蕃预谋诛之机谋不密反被曹节王甫所害中涓　　自此得权建

———————————————————————————— *

叶：宁二年四月十　天日帝会群臣　於温德殿中　却欲坐忽　　狂风大作见一条青蛇从梁上

黄：宁二年四月十五　日帝会群臣于　温德殿　　　　　忽　　狂风大作见一条青蛇从梁上

嘉：宁二年四月十五　日帝会群臣于 温德殿中方 欲　陞座殿角狂风大作见一条青蛇从梁上

———————————————————————————— *

叶：飞下　约长二十余丈　蟠　於椅上灵帝惊倒武士急慌救出　文武互相推　倒　於丹墀者无数

黄：飞下　约长二十余丈　蟠于　椅上灵帝惊倒武士　　救　起文武互相推　倒于　丹墀

嘉：飞下来约　二十余丈长蟠于　椅上灵帝惊倒武士急慌救出　文武互相

推拥倒于　丹墀者无数

---
*

叶:须臾不见　　此怪大雨大雷　　降以　冰雹到半夜方　住东都城　中坏却房屋数千余间

黄:须臾不见　　降下　　　　雷　　　　雨冰雹　半夜方止　东都城境　坏　　屋数千

嘉:须臾不见片时　　　大雷大雨降以　冰雹到半夜方　住东都城　中坏却房屋数千余间

---
*

叶:建宁四年二月洛阳地震省垣皆倒海水泛溢登莱沂密尽被大浪卷扫居民入海遂改　为熹平

黄:所建宁四年二月洛阳地震省垣皆倒海水泛溢　　　　大浪卷扫居民入海遂改　元　熹平

嘉:建宁四年二月洛阳地震省垣皆倒海水泛溢登莱沂密尽被大浪卷扫居民入海遂改年　熹平

---
*

叶:自此边界时有反者　　熹平五年改为光和地震五番　　　六月朔黑气十余丈飞入温德殿

黄:时　　边界　　反者极多熹平五年改为光和地震五番　　六月　黑气十余丈　入温德殿

嘉:　自此边界时有反者　　熹平五年改为光和　　雌鸡化雄六月朔黑气十余丈飞入温德殿

逐行比对的优缺点很明显,优点是几个版本文字之间的差异很清楚;缺点是每个版本连续性很差,阅读很困难。

比对效果和比对版本的数量多少很有关系。版本比对的数量不同,比对效果也不同。版本数量越少(两种),版本差异的细节越清楚;而版本数量增多(三四种以上),版本差异宏观清楚,但细节差异就不太清楚了。因此应该根据需要选择版本比对的数量,需要宏观分析版本差异,可以多选版本,但要细致分析版本之间差异,还必须选两个版本进行比较。

版本比对的效果和小说版本的文字差异有很大关系。版本差异越小,比对效果越好,如《三国演义》、《水浒传》、《西游记》和《红楼梦》大部分章节的文字差异小,比对效果也很好。而《西游记》的几种版本,除开始的几回由于文字差异不大,比对效果还好,而越往后,由于文字差异很大,比对效果也就很差。

四、分窗口比对显示

分窗口比对显示是在计算机屏幕上分别开多个窗口,分别同时显示多个版

本进行比对。受计算机显示屏幕大小限制，窗口比对显示一般以两三个版本为宜。分窗口比对和逐行比对一样，几个版本文字采用对应显示，文字不同的用增加空格表示。当光标所在的窗口下移或翻页时，所有版本窗口都会相应下移或翻页显示。分窗口比对的特点：

1. 分窗口比对各种版本的细节差异不如逐行比对清楚，但显示中版本之间的宏观差异非常清楚。

2. 分窗口比对虽然各种版本差异不太清楚，但每个版本显示连续，阅读清楚。

表 2　逐行比对和分窗口比对

项目	逐行比对	分窗口比对
细节差异	显示清楚	显示不如逐行比对
宏观差异	显示不清楚	显示清楚
版本文字连贯	文字不连贯	文字连贯
适用情况	版本文字差异小	版本文字差异大



图 2　《水浒传》分窗口比对

五、图文对照

研究版本有时需要比对图像版和文字版，即图文对照，这是一个非常重要的功能，在图文对照版中很容易实现。所谓图文对照版是在计算机屏幕上开两个窗口，分别显示文字版和图像版，研究人员可直接利用所开的窗口，作文字和图像的对照分析研究，图像和文字可同步滚动，翻页显示。

图文对照的一个目的是查看原版的原貌。在文字版中，许多异体字计算机无法处理，要看到这些字的原貌，就可以利用图文对照，调出相应的文字时，就可以在图像窗口中看到原版的原貌。图文对照最好做到图文严格对齐，即行款相同，每列(行)的字数与原版一样，而且当一页图像下移或翻页时，相应的文字也同步滚动下移或翻页显示。



图 3　《三国志演义》图文对照

六、古代小说数字化的目的和作用

古代小说数字化的主要用户可分为三类。

第一类用户是专业从事古代小说版本研究的学者，数字化和版本比对提供

了一个人工很难实现的，更加快捷、方便的工具和方法，如逐行比对，可以用来仔细比对各种版本，对于研究版本演化有很大帮助。对于版本研究的专业学者，要求是“精”和“深”，收入的版本数量越多越好。例如，对于专门研究《三国演义》版本的学者，《三国演义》的“演义”系统和“志传”系统（包括“繁本”和“简本”）都应该尽量收集全，目前《三国演义》八个版本还显不足。

第二类用户是古代小说一般研究人员，这些学者虽然并不专业从事版本研究，不像版本研究人员要求那样“深”，但要求“宽”。这些学者无需像版本研究学者那样细致了解各种版本的差异，但作为小说研究人员，也需要对各种小说的各种版本差异有个大致了解，有时由于研究的需要，也可能需要仔细了解某部小说的版本差异。对于这类学者，可根据需要分别选用逐行比对或分窗口显示，逐行比对可细致了解版本差异，而分窗口显示正可以粗略、概括、快速了解各种版本的差异。

第三类是学习古典文学的学生，他们的要求可能比第二类一般的研究人员更低，作为学习古典文学的学生，也应该了解古代小说各种版本的差异，有时也可以利用这个系统写作论文。许多大学教师指导学生利用版本比对软件进行各种研究，写出了很多出色的论文。

古代小说数字化一般的作用是为阅读浏览、检索查询、引用等，这是比较简单的应用。古代小说数字化的最终目的是为研究服务，如果离开研究，只是为数字化而数字化，则小说数字化就没有动力，就没有持续发展的生命力。古代小说数字化如何与古代小说的学术研究结合以促进古代小说研究，如何在古代小说研究中发挥作用，还要古代小说研究人员和计算机开发人员认真研讨。

古代小说数字化大大方便了版本研究，但真正的分析还必须由人工进行，这是计算机所不可替代的。但无论如何，古代小说数字化推进了小说的研究，这是不可否认的。忽视小说数字化是错误的，对数字化估计过高也是错误的，应该实事求是地评价小说数字化。

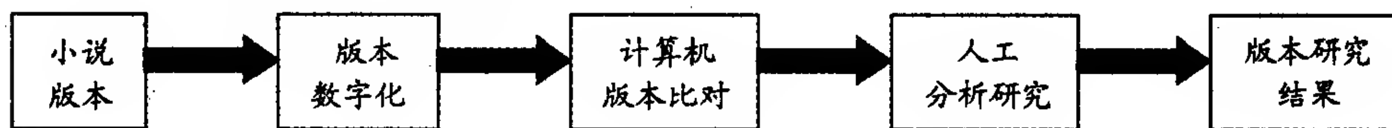


图 4　从版本数字化到人工分析研究

版本数字化和版本比对只是古代小说数字化中的一个应用，主要体现在古代小说版本研究中。古代小说版本研究，关键在于是否有进一步深入研究的新线索、新方法、新思路。人工研究由于受版本数量多、文字量大、线索多等主观、客观因素影响，研究前进缓慢，甚至陷于停顿。而引入数字化后，通过前面的分析可知，数字化提供了人工很难实现的功能，可能会大大加快版本研究的进度。虽然数字化无法保证可以使版本研究达到最终的顶点，但会推动古代小说版本研究的进步，这是不可否认的，不管进步有多大，只要前进就是成绩。古代小说

版本研究过去只靠手工分析，工作量大，很难处理。数字化后可以利用计算机进行分析，手段进步了，效率提高了，侦破的可能性也就增大了。

古代小说数字化研究除版本数字化外，在其他方面还有许多课题值得研究，数字化的应用领域还很宽。只要全面仔细地收集线索，利用数字化进行深入分析，还有许多工作可做，研究还可以继续深入。只要还有线索可查，只要有正确的方法和持之以恒，研究总会前进。

古代小说的数字化研究必须注意以下几点：一是数字化研究必须选择好课题，选题好才有意义。二是数字化研究的选题必须做到人工无法做到或很难做到，这样才有意义。三是数字化研究的选题必须对研究确实有真正的价值，必须得到大家认可，否则就是事倍功半，作用不大。四是选题是否真正有意义，有时必须要等研究结果出来后才可以看清楚。因此，如何在研究结果产生之前就判断出其效益就非常关键。

结　语

1999 年笔者开始从事《三国演义》的数字化研究，得到了《三国演义》学会的大力支持，参加了 1999 年太原清徐第十二届《三国演义》学术研讨会到 2004 年四川绵阳第十七届《三国演义》研讨会的历届研讨会，每次都在大会上介绍《三国演义》数字化研究的进展。

2001、2003、2005 年由笔者发起、组织，在首都师范大学先后召开了三届（第一、二、四届）中国古代小说数字化研讨会，2004 年由韩国中国小说学会组织在汉城召开第三次中国古代小说数字化研讨会，2006 年在日本大东文化大学召开第五届中国古代小说文献与数字化研讨会，2007 年 8 月再次由首都师范大学主办了第六届中国古代小说文献与数字化研讨会。这几次专题研讨会促进了中国古代小说数字化的发展。

回顾古代小说版本数字化 1999 年以来的发展历程，非常感谢诸多专家对古代小说数字化的大力支持和无私帮助，其中包括国内专家沈伯俊、刘世德、段启明、陈翔华、周强、欧阳健、侯会等先生，日本学者金文京、中川谕和上田望先生等。此外还得到了许多朋友的真诚帮助，包括国学时代公司的尹小林以及山东的桑哲、上海的李金泉以及天津的邓宏顺等同志，古代小说数字化软件开发工作是由笔者的硕士研究生李东海完成的，在此对这些同志几年来对古代小说数字化研究的大力帮助和支持深表谢意！

古代小说与民俗文化

王 平

【作者简介】王平，男，山西祁县人，文学博士，山东大学教授，博士生导师。

【内容提要】民俗文化是一个非常宽泛的概念。举凡信仰禁忌、祭祀占卜、人生礼仪、岁时节日、衣食住行、民间文艺、家族制度，等等，都可以归属于民俗文化。它具有群众性、时代性、民族性、区域性、稳定性等特点。民俗文化对古代小说有着广泛而深刻的影响。

【关 键 词】民俗 古代小说 影响

一

民间信仰是民俗文化的重要组成部分，它的内涵和外延极其丰富和宽泛。其内涵是指民间存在的对某种精神体、某种宗教等的信奉和尊重；其外延包括原始宗教在民间的传承、人为宗教在民间的渗透、民间普遍的俗信以及一般的迷信。志怪小说、神魔小说的创作几乎都建立于民间信仰的基础之上，似乎不必多论。即使是历史演义小说、英雄传奇小说以及人情小说，也往往借助民间信仰以塑造人物，组织情节，渲染环境。

《三国志演义》中有关关公显圣的情节就借助了民间信仰。从魏至唐，关公在民间的影响还不是太大，清人俞樾《茶香室丛钞》卷一五录有《北梦琐言》记关公在唐咸通乱离后率鬼兵入城之事，称其为关郎，被视为人鬼之流。[①] 宋代开始将关公神化，据《三教源流搜神大全》卷三载，宋真宗祥符五年(1012)轩辕帝下降认宋朝皇帝赵氏为后裔，蚩尤闻听宋朝建轩辕殿，大怒，攻竭盐池之水，非要

① ［清］俞樾：《茶香室丛钞》，北京：中华书局，1995。

拆除圣殿才肯罢休。张天师举关公讨蚩尤,关公不负众望,一战成功,被封为武安王。宋徽宗时加封尊号曰“崇宁至道真君”[①]。元明时期,关公地位日见隆盛。元天历元年(1328)被封为“显灵义勇武安英济王”,元人诗中已称其为帝:“张侯生冀北,关帝出河东。”明初祀为“关壮缪公”,与岳飞同祀武庙。关公在民间不仅是万能之神,更是忠义的化身。《三国志演义》成书时期正是关公的民间信仰上升时期,作者显然受到了这一民间信仰的影响,从而构思了关公死后显圣的情节。

百回本《水浒传》[②]第四十二回“还道村受三卷天书,宋公明遇九天玄女”,借助了有关“九天玄女”的民间信仰。九天玄女原始的形象是玄鸟,《诗经·商颂·玄鸟》:“天命玄鸟,降而生商。”[③]玄鸟在后代的衍变中,成为半人半鸟的神,称为玄女。宋代张君房《云笈七签》卷一百一十四《九天玄女传》载玄女授黄帝“六甲、六壬兵信之符,《灵宝五符》策使鬼神之书”,黄帝遂“灭蚩尤于绝辔之野、中冀之乡”[④]。从此以后,九天玄女就成为掌握天书兵法、除暴安民之神。《水浒传》中的九天玄女与宋江共吃过三杯仙酒、三枚仙枣后,赠他三卷天书,构成了全书的重要情节。

《金瓶梅》[⑤]中的西门庆有一段言论表明了他的个性特征:“咱闻那佛祖西天,也止不过要黄金铺地;阴司十殿,也要些楮镪营求。咱只消尽这家私广为善事,就使强奸了嫦娥,和奸了织女,拐了许飞琼,盗了西王母的女儿,也不减我泼天富贵。”这段话中有许多民间信仰的神灵:嫦娥是民间信仰中的月神、仙女;织女是天上的仙女,有的说是“天帝之子”,有的说是王母娘娘的外孙女;许飞琼相传是西王母的侍女;西王母更是一位流传久远的女神。西门庆色欲包天的性格特征,通过这段话得到了生动的刻画。

“三言”、“二拍”中的许多故事情节和环境,也借用了民间信仰,如《喻世明言·游酆都胡母迪吟诗》[⑥]。酆都是民间信仰中的地府,较早见于南朝梁陶弘景《灵宝真灵位业图》第七中位“酆都北阴大帝”,称其为“天下鬼神之宗,治罗酆山”[⑦]。南宋时,四川酆都之为地府说渐起。据宋人范成大《吴船录》载,西汉王方平、东汉阴长生在四川酆都县平郡山得道成仙而去,王方平、阴长生合称“阴王”,讹为冥界之王,酆都便成为阴司所在地。[⑧] 在这篇小说中,胡母迪被冥王请

---

① 《三教源流搜神大全》,上海:上海古籍出版社,1990年影印本。
② 本文所引《水浒传》原文,均据山东文艺出版社1995年版。
③ 《诗经》,长沙:岳麓书社,1991。
④ [宋]张君房:《云笈七签》,济南:齐鲁书社,1988。
⑤ 本文所引《金瓶梅》原文及张竹坡评语,均据齐鲁书社1987年版。
⑥ 本文所引“三言”原文,均据齐鲁书社1993年版。
⑦ [南朝梁]陶弘景:《灵宝真灵位业图》,北京:中华书局,1991。
⑧ [宋]范成大:《笔记六种·吴船录》,北京:中华书局,2002。

到酆都，遍游了阴司地狱，借以鞭挞了历史上的奸相佞臣。再如《警世通言·假神仙大闹华光庙》写五显灵官捉拿龟精，为民除害。五显的传说相当复杂，清姚福均《铸鼎余闻》引《光绪黄岩志》称其神为南朝齐时婺源柴姓兄弟五人，引《清嘉录》称“陈黄门侍郎野王之五子”。宋宣和年间封两字侯，以后多次加封，至宋理宗时，分封“显聪昭应灵格广济王”、“显明昭烈灵护广佑王”、“显正昭顺灵卫广惠王”、“显直昭佑灵贶广泽王”、“显德昭利灵助广成王”。[①] 这篇小说中的五显封号是宋宁宗嘉泰年间所封，略有不同。《二刻拍案惊奇·叠居奇程客得助，三救厄海神显灵》[②]借助民间信仰中的海神讲述了商人的经历和愿望。海神早在《山海经》中就有记载，不过那时是半人半兽的形象。汉代以来，海神形态逐渐人格化。唐玄宗时，封四海之神为二字王，宋仁宗时，加封为四字王。宋元时，由于海运渔业迅速发展，对海神祭祀日益隆重。影响最大的是起源于泉州地区、后扩展到沿海各地的海神天妃，又称天后、妈祖。这篇小说中的海神是明眸皓齿的美人，显然受到了后一传说的影响。

二

祭祀占卜是民俗文化的又一组成部分。民间对于所信仰崇拜的对象，往往要采取一系列表示敬意、感恩和祈求的仪式、行动，使他们能够保佑和帮助自己，或试图借助他们的力量和自己一些神秘的做法来征服敌对的力量，于是便采用祭祀和占卜的方式达到上述目的。这一民俗文化也经常在古代小说中出现，有着重要作用。

《三国志演义》[③]中有两处描写诸葛亮运用了祭祀占卜这一民俗文化。一是第四十九回“七星坛诸葛祭风”，一是第一百三回“五丈原诸葛禳星”。祭风和禳星都源于古人对自然的崇拜和天人感应观念。诸葛亮祭风时称他学过奇门遁甲天书，可以呼风唤雨，然后筑了七星坛，分列了苍龙、玄武、白虎、朱雀等二十八宿四方之神，按六十四卦布了黄旗。他“沐浴斋戒，身披道衣，跣足散发”，“缓步登坛，观瞻方位已定，焚香于炉，注水于盂，仰天暗祝”。诸葛亮的这些做法与民间祭祀风神有关。春秋战国以来，中原地区多把风神归于星辰，《尚书·洪范》曰：“星有好风。”唐孔颖达传认为，这里“星”指“箕星”，又称“箕斗”、“斗宿”，为二十八宿中东方苍龙七宿之一，共有星四颗，因其成簸箕形，故能“主簸扬，能致风气”[④]。秦汉以来，祀风伯被纳入了国家祀典。《汉书·郊祀志上》载，秦时

---

① [清]姚福均：《铸鼎余闻》，台北：台湾学生书局，1989年影印本。

② 本文所引“二拍”原文，均据齐鲁书社，1993。

③ 本文所引《三国志演义》原文，均据山东文艺出版社，1991。

④ [唐]孔颖达传：《尚书》，北京：中华书局，1998。

“雍有二十八宿、风伯、雨师之属，百有余庙”[①]。《唐会要》卷二二载：“天宝四载七月二十七日敕：风伯雨师，济时育物，并宜升入中祀。仍令诸郡各置一坛。”[②]不过古代更多的是为免遭风灾而祭风神以止风，诸葛亮祭风则是为求得东南风。

诸葛亮禳星与民间星占风俗相关。小说首先写“孔明扶病出帐，仰观天文，十分惊慌”，对姜维说道：“吾见三台星中，客星倍明，主星幽隐，相辅列曜，其光昏暗：天象如此，吾命可知！”于是安排了祈禳北斗的仪式。星占术是古代占卜术的一种，据传轩辕氏就曾设星官。《周礼·春官·宗伯》亦云：“保章氏掌天星，以志日月星辰之变动，以观天下之迁，辨其吉凶；以星土辨九州之地，所封之域皆有力量，以观妖祥。”[③]《后汉书·严光传》载严光与光武帝刘秀同榻而卧，足加于帝腹，太史便急奏“客星犯御座”[④]。这条记载与诸葛亮所观天象有相似之处。诸葛亮之所以祈禳北斗，是因为北斗之神专司寿夭，北斗七星分掌诸生辰，人们只要敬奉本命辰之星，便可获得神佑。诸葛亮在帐中分布七盏大灯，即象征北斗七星；内安本命灯一盏，即象征本命辰之星。因魏延将本命灯扑灭，遂使祈禳失败。以上两处描写既突出了诸葛亮非同一般的聪明才智和鞠躬尽瘁死而后已的精神，又有将其神化的一面。但无论如何，诸葛亮的形象因此更加鲜明生动了。

《金瓶梅》多处写到了占卜，以第四十六回“元夜游行遇雪雨，妻妾戏笑卜龟儿”最为详尽。书中所写龟卜方式，与古代烧灼龟甲以观兆象不同，而是“把灵龟一掷，转了一遭儿住了”，再看卦贴儿上画的图形以断休咎。不管何种方式，都与动物崇拜有关。古人认为龟是长寿的动物，灵异通神。《艺文类聚》引《孙氏瑞应》称：“龟者神异之介虫也，玄彩五色，上隆象天，下平象地，生三百岁，游于蕖叶之上，三千岁尚在蓍丛之下，明吉凶，不偏不党，唯义是从。”[⑤]据《周礼》等书记载，周代即设有专管六龟之属的官员，汉代以后，龟卜之事渐不为官府所办，至唐而泯灭。但从《金瓶梅》可知，龟卜以另一种方式仍在民间流行。通过卜龟儿一段描写，刻画了吴月娘、孟玉楼、李瓶儿等人的性格，并暗示了她们今后的命运。

第十二回“潘金莲私仆受辱，刘理星魇胜求财”，详细叙写了刘瞎子用八字为潘金莲算命的过程。这种占卜以求卦人的出生年月日时为四柱，每柱配上天干、地支各一字，共八个字，潘金莲的八字是“庚辰年，庚寅月，乙亥日，己丑时”。八字排出后，即根据八字之间五行生克等变化关系，推断吉凶祸福。刘瞎子根

---

① 《汉书·郊祀志上》，北京：中华书局，2000。

② [宋]王溥：《唐会要》，上海：上海古籍出版社，1991。

③ 《周礼》，长沙：岳麓书社，1989。

④ 《后汉书》，北京：中华书局，2000。

⑤ [唐]欧阳询：《艺文类聚》，上海：上海古籍出版社，1999。

据潘金莲的八字推断她"一生不得夫星济，子上有些妨碍"；又恐吓她"岁运并临，灾殃立至"。潘金莲深信不疑，求刘瞎子用魇胜术补救。魇胜术是一种巫术，以某种具有魔力的物品来趋吉避邪。潘金莲使用了魇胜术后，感到果然有效。通过这些描写，刻画了潘金莲的个性。

《红楼梦》[①]第五十三回"宁国府除夕祭宗祠，荣国府元宵开夜宴"，借宁国府祭祖仪式的描写，渲染了贾府繁盛一时的气象。祭祀祖先的风俗来源甚早，殷周时代即已奉祀祖先为神明，《周礼·春官·家宗人》曰："家宗人掌家祭祀之礼。"[②]后世家祭成为家礼中第一大事。贵族之家的祭礼多在祠堂举行，一般安排在祖先生日、忌日或元日、除夕等日，祭时有一套复杂的礼仪。《红楼梦》所写的祭祖是在贾家祠堂，时间是除夕，以贾敬为主祭人，贾赦陪祭，以下各人都有一定的职责。正堂上悬着宁荣二祖遗像，以贾母为主敬献供食。当时贾府人丁兴旺，"将五间大厅，三间抱厦，内外廊檐，阶上阶下两丹墀内，花团锦簇，塞得无一隙空地"。这就与后来贾府衰落构成了鲜明的对比。

其他如打醮、进香、还愿、朝山、求签、扶乩、拆字、堪舆等祭祀占卜风俗，在古代许多小说中都被用来组织情节、刻画人物、渲染环境，在此就不一一列举了。

三

人生礼仪是民俗文化的又一组成部分，它主要包括生育、婚嫁、丧葬等礼俗。在许多古代小说中，这些礼俗成为刻画人物、组织情节的重要表现手段。

《红楼梦》第二回"贾夫人仙逝扬州城，冷子兴演说荣国府"，借冷子兴之口交代了宝玉抓周的情形：

> 那年周岁时，政老爹便要试他将来的志向，便将那世上所有之物摆了无数，与他抓取。谁知他一概不取，伸手只把些脂粉钗环抓来。政老爹便大怒了，说："将来酒色之徒耳！"因此便大不喜悦。

抓周又称"试晬"、"试儿"、"拈周试晬"，是民间流行甚广的生育风俗。北齐颜之推《颜氏家训·卷二·风操第六》载："江南风俗，儿生一期，为制新衣，盥浴装饰，男则用弓矢纸笔，女则刀尺针缕，并加饮食之物及珍宝服玩，置之儿前，观其发意所取，以验贪廉愚智，名之为试儿。"[③]可见这一风俗早在北齐时就已流

① 本文所引《红楼梦》原文，均据山东文艺出版社 1993 年版。

② 《周礼》，长沙：岳麓书社，1989。

③ [北齐]颜之推：《颜氏家训》，北京：中华书局，1993。

行。宋吴自牧《梦粱录·育子》载南宋时杭州人家抓周之事:"至来岁得周,名曰'周晬',其家罗列锦席于中堂,烧香炳烛,顿果儿饮食,及父祖诰敕,金银七宝玩具,文房书籍,道释经卷,秤尺刀剪,升斗等子,彩段花朵,官楮钱陌,女工针线,应用物件,并儿戏物,却置得周小儿于中座,观其先拈者何物,以为佳谶,谓之'拈周试晬'。"[①]《红楼梦》写宝玉只抓脂粉钗环,意在刻画宝玉与生俱来的叛逆性格,是运用生育风俗刻画人物的成功范例。

《金瓶梅》第三十九回"寄法名官哥穿道服,散生日敬济拜冤家",详细叙写了官哥"寄名"吴道士的经过。"寄名"也是民间流行的生育风俗,早在汉代就有记载,清黄生《字诂义府·寄名》称:"今俗有生子不利,而寄名于他人者,其事已起汉世。按《后汉书·何后纪》:'后生子辩,养于史道人家,号曰"史侯",注云:'灵帝数失子,不敢正名,寄养道人史子眇家。'即其事人。今俗亦有寄名于僧道者。"[②]《金瓶梅》写官哥身体不好,西门庆将他寄名在吴道官庙里,起了法名叫做吴应元。吴道官又送给他道衣、银项圈、黄绫符等物。然而"寄名"并未能防止潘金莲的"怀嫉惊儿",官哥还是很快就夭折了。通过这些描写既刻画了西门庆盼子心切的内心世界,又刻画了潘金莲嫉妒歹毒的个性。

古代十分重视婚嫁礼俗,自周代即有"六礼"之说,《仪礼·士昏礼》和《礼记·昏义》都有详细记载。"六礼"包括纳彩、问名、纳吉、纳征、请期和亲迎。[③]后因六礼过于繁复,人们往往加以减省或变通,但纳彩和亲迎两项是必不可少的,否则即非"礼聘",而有"私奔"之嫌。所谓"聘则为妻,奔则为妾",不是明媒正娶,只能做妾。从古代小说的许多爱情婚姻作品中可以发现,婚嫁时常常并不符合上述礼俗,这与小说所要表达的主题和所刻画的人物性格密切相关。

《任氏传》是唐传奇中的名篇,任氏虽是狐仙,却代表了人世间勇敢机智善良的女性。她自愿与贫苦无依的青年郑六结合,没有经过任何婚嫁礼仪,可以说是自由恋爱、自由结合,表明了任氏对爱情的向往与追求。当然,郑六是有妻室之人,所以任氏实际上处于侧室或妾的地位,但她毫不计较名分,一心一意爱着郑六,甚至超过了明媒正娶的妻子,这也表明了作者比较进步的爱情婚姻观念。

《李娃传》也是唐传奇中的名篇,李娃与荥阳生的爱情婚姻经过了许多波折,李娃终于幡然醒悟,将荥阳生从濒危中解救出来,又鞭策他读书应试,至此两人的爱情已牢固建立。荥阳生的父亲"命媒氏通二姓之好,备六礼以迎之"[④],反而显得有些多余了。这很有些先恋爱后结婚的现代意识,与古代一般的婚姻

---

① [宋]吴自牧:《梦粱录》,杭州:浙江人民出版社,1984。

② [清]黄生:《字诂义府合按》,北京:中华书局,1984。

③ 《仪礼》、《礼记》,长沙:岳麓书社,1989。

④ [唐]白行简:《李娃传》,见鲁迅校录《唐宋传奇集》,济南:齐鲁书社,1997。

大不相同。而婚嫁礼仪也就仅仅成为一种补救正名的措施，让人感到荥阳公的迂腐和虚伪。

最令人感兴趣的是《金瓶梅》中关于婚嫁的描写。西门庆出场时前妻陈氏早逝，又娶了吴月娘为继室。“又尝与勾栏内李娇儿打热，也娶在家里，做了第二房娘子。南街又占着窠子卓二姐，名卓丢儿，包了些时，也娶来家做了第三房。”此后他又说娶了孟玉楼，偷娶了潘金莲，逼娶了李瓶儿。在这些婚嫁过程中，几乎全省去了有关的礼仪。孟玉楼嫁给西门庆时，是作为“当家立纪”的正室夫人被媒人提婚的，但除了有薛媒婆说媒外，其他各项却不合乎礼仪规定。尤其是在媒婆的安排下，西门庆直接与孟玉楼见面，商量行礼日期，更是不伦不类。这些描写说明了当时婚嫁礼仪的逐渐衰弱，也刻画了西门庆不重礼仪的个性特征。

丧葬习俗在古代小说中的描写数不胜数，其中给人印象最深的当属《红楼梦》中秦可卿的葬礼。开丧送讣闻后，由一百单八众禅僧在大厅上拜大悲忏，由九十九位全真道士在天香楼上打醮。停灵于会芳园中，灵前另外五十众高僧、五十众高道，对坛按七做好事。为了灵幡经榜上写着好看，又给贾蓉捐了个五品龙禁尉。佛僧开方破狱，传灯照亡，参阎君，拘都鬼，筵请地藏王，开金桥，引幢幡。道士伏章申表，朝三清，叩玉帝。禅僧行香，放焰口，拜水忏。众尼僧搭绣衣，靸红鞋，在灵前默诵接引诸咒。到了出殡之日，摔丧驾灵，亲友送殡。到了铁槛寺中，停放灵柩，又要作安灵道场。这一番隆重丧礼，作者并非无心做纯客观的记录，而是有深刻的用意，这便是暗示贾珍与秦可卿非同一般的不正当关系。

《拍案惊奇》卷十七“西山观设箓度亡魂，开封府备棺追活命”，以道士黄妙修为吴氏亡夫作法事为故事的起因。法事也称佛事，指佛教徒念经、供佛、施斋、拜忏、求福、消灾等宗教活动。人死之后请和尚作佛事，超度亡灵，认为可使死者不堕入地狱而超升天国，这本来是佛教的仪式，可是明清时期，民间常把佛道两教混融，因而道士也可作法事，其名目有“供斋醮神”、“驱鬼消灾”等。在这一回卷中，吴氏之夫新亡求荐，黄知观诡称须在堂内设箓行持，启请、摄招、放赦、招魂，在孝堂内与吴氏勾搭成奸。通过这些描写，反映了人欲横流的社会现实。

四

岁时节日是民俗文化的又一组成部分，从年初的春节、元宵节，直到岁末的腊八节、除夕，在古代小说中都经常出现，成为刻画人物、组织情节的重要手段。

《水浒传》第七十一回写重阳节菊花会，众梁山好汉开怀痛饮，宋江却不合时宜地吟诵了《满江红》词，惹得武松、李逵大怒，闹得不欢而散。第七十二回接

着写元宵节灯会，梁山好汉进京观灯，宋江结识了李师师，并想借机向皇帝告一道招安赦书，又被李逵大闹一场，惊得皇帝一道烟走了。重阳节早在我国战国时就已初露端倪，至汉代已有了佩茱萸、饮菊花酒的习俗。至宋代重阳习俗更为隆重，周密《武林旧事》卷三“重九”载：“都人是月饮新酒，泛萸簪菊。”[①]梁山义军虽处于山寨之中，仍举行菊花会，可见其乐观欢快气氛。宋江盼招安的举动使众人大为扫兴，由此刻画了宋江盼望招安的急切心情。元宵节始于汉代，以观灯、赛灯为主是唐宋时的事。唐张鷟《朝野佥载》卷三载：“睿宗先天二年正月十五、十六夜，于京师安福门外作灯轮高二十丈，衣以锦绮，饰以金玉，燃五万盏灯，簇之如花树。”[②]宋周密《武林旧事》卷二“元夕”载：“山灯凡数千百种，极其新巧，怪怪奇奇，无所不有。”民间十分重视元宵灯会，梁山好汉们自然也不会例外，于是才有了“李逵夜闹东京”的生动情节。

《金瓶梅》第四十二回“逞豪华门前放烟火，赏元宵楼上醉花灯”，借元宵节极力渲染西门庆家的豪华，正如张竹坡回前总批所说：“此回侈言西门之盛也。”与此同时，西门庆结交官府、威震乡里的烜赫气势，应伯爵、谢希大等帮闲的可笑嘴脸，李桂姐、吴银儿等妓女拈酸吃醋的内心世界，都一一描画了出来。

《红楼梦》第十七回至第十八回“大观园试才题对额，荣国府归省庆元宵”，是小说的重头戏，借贾妃元宵节省亲，描写了贾府的一时之盛。同时通过宝玉、黛玉、宝钗及众姊妹的题咏刻画了各自的性情。第五十三回“宁国府除夕祭宗祠，荣国府元宵开夜宴”，再次描写了荣国府元宵节的情形。这时的贾家依然旺盛兴头，欢度佳节。到了第七十五回“开夜宴异兆发悲音，赏中秋新词得佳谶”，贾母便发出了今不如昔的感叹，整个节日充溢着悲凉的气氛，暗示了贾家的日渐衰落。

《红楼梦》中以岁时节日为背景组织情节的地方还有多处，如第二十七回“滴翠亭杨妃戏彩蝶，埋香冢飞燕泣残红”写芒种节黛玉葬花：“尚古风俗：凡交芒种节的这日，众花皆卸，花神退位，须要饯行。”芒种的本来含义是“可以种有芒之谷”，祭饯花神的风俗或许是曹雪芹的发明，以便安排黛玉葬花的情节。再如第二十九回“享福人福深还祷福，痴情女情重愈斟情”，写端阳节前清虚观打醮；第三十一回“撕扇子作千金一笑，因麒麟伏白首双星”，写端阳节“蒲艾簪门，虎符系臂”，王夫人请薛家母女等赏午。端阳节又名端午节、浴兰节、重午节，是民间的重要传统节日，梁宗懔《荆楚岁时记》称：“五月五日，谓之浴兰节。……采艾以为人，悬门户上，以禳毒气。……以五彩丝系臂，名曰辟兵，令人不病

---

① ［宋］周密：《武林旧事》，杭州：浙江人民出版社，1984。

② ［唐］张鷟：《朝野佥载》，北京：中华书局，1979。

瘟。”[1]据孟元老《东京梦华录》卷八“端午”条称，自五月初一即开始了节日活动。[2] 所以贾母去清虚观打醮是在五月初一端阳节前。所谓“赏午”，包括饮雄黄酒、赏石榴花等活动。再如第三十八回“林潇湘魁夺菊花诗，薛蘅芜讽和螃蟹咏”，写重阳节赏菊吃蟹，从而描写了众人的诗才和各自的性格特征。

《警世通言》第七卷“陈可常端阳仙化”以端阳节为线索，接连写了四年的五月初五，还有粽子诗、粽子词。陈可常受到郡王的疑忌侮辱，在坐化前写了一首《辞世颂》：

> 生时重午，为僧重午；得罪重午，死时重午。为前生欠他债负，若不当时承认，又恐他人受苦。今日事已分明，不若抽身回去。
>
> 五月五日午时书，赤口白舌尽消除。五月五日天中节，赤口白舌尽消灭。

还有第二十卷“白娘子永镇雷峰塔”也与端阳节饮雄黄酒有关。可见端阳节是一个充满奇异色彩的节日。

除上述民俗文化之外，衣食住行、民间文艺、家族制度等也多在古代小说中被用来刻画人物、构思情节，最明显的例子如酒令、灯谜之类。应特别指出的是，民俗文化的影响使中国古代小说具有浓郁的生活气息和鲜明的民族特色，因此值得作深入的探讨。

---

① [南朝梁]宗懔：《荆楚岁时记》，北京：中华书局，1991。

② [宋]孟元老：《东京梦华录》，北京：文化艺术出版社，1998。

主题学与中国叙事文化学的建构[①]

宁稼雨

【作者简介】宁稼雨，男，辽宁大连人，南开大学中文系教授，博士生导师。

【内容提要】西方民间故事主题学研究方法，对于中国古代文学研究具有重要的借鉴意义。借助这一方法，可以对研究对象进行调查摸底和合理分类，对各种类型的故事进行特定方法和角度的分析，从而在此基础上提出中国叙事文化学的建构设想：第一步，在参考借鉴西方"AT分类法"的基础上编制《中国叙事文学故事主题类型索引》；第二步，对其中重要个案故事传承演变进行系统的材料挖掘和深入的文化意蕴分析。

【关 键 词】主题学　中国叙事文化学　主题类型

中国文化在与外来文化交融方面的一个重要特色，就是在吸收借鉴基础上的为我所用，从而使中国文化呈现出兼收并蓄而又个性鲜明的特点。佛教与禅宗是这样，毛泽东思想也是这样。作为比较文学的方法之一，主题学在世界民间文学研究方面取得了世所瞩目的成就和重大影响。它在传入中国之后，也引起了学者们相当的关注，并取得了诸多成果。但随着研究的深入，这种外来的学术研究方法如何像佛教促成禅宗，马克思主义促成毛泽东思想那样激发促成中国化的主题学研究，或者说主题学研究在中国如何从西体中用，转而为中体西用，也就理应成为中国学者急切关注的问题。

主题学比较关注的是俗文学故事中的题材类型和情节模式。最初主题学的研究比较侧重民间传说和神仙故事的演变，后来则逐渐扩大到友谊、时间、离

① 本文为作者最近完成的国家社科基金项目成果《六朝叙事文学故事主题类型索引》前言。

别、自然、世外桃源和宿命观念等神话题材以外的内容。[①] 这种方法在被海内外中国学者接受后，逐渐被理解为这样一种定义："主题学研究是比较文学的一个部门，它集中在对个别主题、母题，尤其是神话(广义)人物主题做追溯探原的工作，并对不同时代作家(包括无名氏作者)如何利用同一个主题或母题来抒发积愫以及反映时代，做深入的探讨。"[②]按照这种方法角度来研究中国文学的论著虽然尚在起步阶段，但已取得丰硕成果[③]。但平心而论，这些研究从总体上看，仍然还是处在以中国文学的素材来证明迎合西方主题学的框架体系的西体中用的阶段。作为中国化的主题学研究，有必要在借鉴西方主题学研究框架体系的基础上，从中国文学的实际出发，建构中国化的主题学研究，这就是笔者数年来思考并努力为之经营的中国叙事文化学。

按照笔者的理解，主题学研究应该分为两个方面。一是对所做对象的范围进行调查摸底和合理分类，二是对各种类型的故事进行特定方法和角度的分析。这两个方面西方主题学都为我们提供了坚实良好的基础和实践经验，但也都有从西体过渡到中体的必要。

首先是研究对象的范围问题。在这一方面，作为西方主题学研究的奠基之作，汤普森和阿尔奈的"AT 分类法"不仅为世界民间故事的类型作了全面系统的总结归纳，而且还由此引导出大量的世界民间故事主题学个案研究成果。但对于中国文学的类似研究来说，无论是主题学方法本身，还是"AT 分类法"，其局限和潜能都是显而易见的。

"AT 分类法"的范围虽然是世界民间故事，但实际上主要范围还是在欧洲和印度。作为东方文明重镇的中国民间故事的内容在"AT 分类法"中的反映非常有限。这一缺陷尽管在丁乃通的《中国民间故事类型索引》和艾伯华的《中国民间故事类型》二书中得到很大程度的弥补，但仍然还有很大的范围空间有待开发。尤其重要的是，他们的索引所用的分类体系还是西方人的"AT 分类法"。这个体系作为西方民间故事的全面类型反映也许适宜，但很难说它能全面概括中国的民间故事乃至叙事文学作品。而且，作为美籍华人和德国人，他们所掌握的有关中国民间故事方面的材料是有限的。无论是书面材料，还是口头流传的民间故事，很多没有在他们的类型索引中得到反映，此其一；其二，作为叙事文学作品，本来就有口头和书面之分，有时二者的界限很难划清，这一点在古代的民间故事中表现的尤为明显。因为时过境迁的原因，我们今天所能见到的古代民间故事主要还是以书面的方式存留。像《搜神记》、《夷坚志》诸书中就保留

① 陈鹏翔：《主题学研究与中国文学》，载陈鹏翔主编《主题学研究论文集》，台北：台湾东大图书有限公司，1983。

② 同①。

③ 诸如王立《中国文学主题学》、吴光正《中国古代小说的原型与母题》以及数量可观的论文等。

了大量的民间传说故事。也就是说，不但很多中国古代叙事文学作品中的民间故事没有引起西方学者在主题学意义上的充分关注，而且这些文献中的非民间文学作品也没有得到应有的关注。这就给人们提出了两个尖锐的学术课题：一是作为民间故事重要材料来源的书面文献，是否需要尽量使其全备，以致达到竭泽而渔的程度？二是对于中国传统的浩如烟海的叙事文学作品，是否可以给予主题学的关注？

这两方面的问题促使我们把目光投向中国叙事文学的文本文献。中国叙事文学主要包括古代小说、戏曲以及相关的史传文学和叙事诗文作品。尽管从横向的角度看，它们各自作为一种文体或单元作品的研究不乏深入，但从纵向的角度看，同一主题单元的故事，其在各种文体形态中的流传演变情况的总体整合研究，似乎尚未形成规模。尤其重要的是，以文本文献为主的中国叙事文学，在整体上还缺少从主题学意义上进行的反映其主题学全貌的大型基础工程。这就应该借助汤普森的“AT 分类法”，整理编撰出《中国叙事文学故事主题类型索引》。也就是说，应该在体系上另起炉灶，变西学为体而为中学为体。另一方面，中国古代小说和戏曲的基础工程建设近年来已经取得了巨大成就，尤其是在目录学建设方面，出现了《中国通俗小说总目提要》、《中国文言小说总目提要》、《中国古代小说百科全书》、《中国古代小说总目》、《中国剧目辞典》、《古本戏曲剧目提要》等重要成果。但是，这些传统意义上的目录学著作的一个共同特点，就是它们的目录词单元都是以一部具体作品为单位。以具体作品为单位与以主题类型为单元的根本区别就在于前者关注的焦点是一件文本自身，而后者关注的焦点则是不同文本中同一主题现象的分布流变状况。很显然，后者的研究目前在国内学术界基本上还是一个空白。21 年前，以中学为体的以主题情节为单元的中国叙事文学主题类型索引的编制工作就有人作过尝试，这就是台湾中国文化大学金荣华先生于 1984 年完成的《六朝志怪小说情节单元分类索引》。这部索引第一次以中国叙事文学(而不是民间俗文学)的文本文献为情节主题类型编制的主要范围对象，从而成为以中学为体的中国古代叙事文学故事主题类型索引编制工作尝试性的开山之作。但作为筚路蓝缕的草创工作，金氏的索引在范围上仅限于六朝志怪小说，在分类上沿用中国传统类书中以名词为单元的角度，而不是“AT 分类法”中以动作状态为单元的角度。这些都在很大程度上影响了它的作用和价值。鉴于此，全面反映中国古代叙事文学基本状况，以中学为体，西学为用的《中国叙事文学故事主题类型索引》的编制工作也就势在必行了。但考虑到中国叙事文学故事浩如烟海，应该先进行试点，待取得经验后再全面铺开，故而笔者拟先编制《六朝叙事文学故事主题类型索引》。

其次是研究主题类型的方法和角度。既然在范围对象方面以中学为体的中国叙事文化学的目标既不是母题情节类型，也不是完整的一部作品，而是具体的单元故事，那么随之而来的就是方法和角度上的变化。按照西学为体的主

题学研究方法，母题、主题这些情节事件的模式是研究的重点要点。这种方法和角度对于叙事文学故事的一般性和共性研究是有效的。它可以集中关注研究同一类型故事的演变差异及作者们在抒发情愫和反映时代方面的共同特征。但如果用这种方法来面对处理单元故事就会有一定局限。作为以中学为体的中国叙事文化学所关注的单元故事，在解读分析的时候会涉及很多具体情节发生变化的文化意蕴的挖掘分析。这显然不是能用一种较为笼统和一般性、模式性的分析所能奏效的。作为历史悠久、文化深厚的中国，其叙事文学故事所蕴涵的文化意蕴非常深厚，绝非一般性的共性类型分析所能完全奏效的。其实，中国式的主题学研究不仅有范例，而且时间久远。1924 年顾颉刚先生《孟姜女故事的转变》一文在时间上和德国人提出这一主题学方法的时间大致相同，但却表现出明显的中国特色。其中最为精彩之处就是他几乎能把孟姜女故事每一次变化的痕迹都在所在时代的历史文化土壤中找到令人信服的答案。[①] 这种以传统的历史考据学方法再结合西方实证主义的方法来作为解读切入中国叙事文学故事主题的主要途径，显得十分清晰和明快，应当成为我们以中学为体的中国叙事文化学研究的范本和楷模。

根据以上的思路和设想，我们首先编制了《六朝叙事文学故事主题类型索引》，作为整个中国叙事文化学工程建设的起步工作。为了体现中国叙事文化学以中学为体的特色，本索引将在以下几个方面表现出与“AT 分类法”及以此为蓝本所编制的丁乃通和艾伯华索引的不同。首先是分类。按照“AT 分类法”编制的丁乃通和艾伯华的索引共分“动物故事”、“一般的民间故事”、“笑话”、“程式故事”和“难以分类的故事”等五类，总共 2499 个故事类型。很显然，从这个类目、子目和各个故事类型中可以看到，这个分类法有两个突出特点，一是民俗性，二是西方性。民俗性是指作为民间故事索引，其中包括的内容自然是以民间文学为主，这自然无可厚非。西方性是指把中国的民间故事套进西方人所设定的框架中，这就未免有削足适履之嫌。而且，就这两个索引所使用的文献材料来看，有许多精彩的收录中国民间传说故事的文献他们并没有使用，如《坚瓠集》、《遣愁集》、《尧山堂外纪》等。正因为如此，也就自然会有许多精彩的中国叙事文学故事主题情节模式无法被套进“AT 分类法”中。至于中国民间文学之外的叙事文学作品，这两个索引更是无法囊括殆尽。因此，要编制以中国书面叙事文学为主的中国叙事文学故事主题类型索引，在体系框架上不能照搬“AT 分类法”，而是需要另起炉灶。

---

① 比如对于最早出现孟姜女故事的《左传·襄公二十三年》所记载的杞梁妻拒绝齐侯郊外向其吊唁的故事，顾氏的解释是周文化影响的礼法观念使然。而对于《小戴礼记·檀弓》中新出现的杞梁妻迎柩路哭的情节，顾氏则从《淮南子》、《列子》诸书中找到战国时期“齐人善唱哭调”的根据。

金荣华的《六朝志怪小说情节单元分类索引》在分类上也是另起炉灶，并确实以中学为体，但由于该索引采用的是中国传统类书以名词为单元的类目名称，因而在反映作为叙事文学的故事属性方面受到一定局限。因而我们在此基础上又作了新的探索和尝试。《六朝叙事文学故事主题类型索引》共分为六类：天地类、怪异类、人物类、器物类、动物类、事件类。下面一边和“AT 分类法”作对比，一边逐一介绍各类设类的理由和子目安排的设想。

天地类。“AT 分类法”中没有天地自然一类。但从神话开始，与天地自然相关的叙事故事就一直伴随其间。像“夸父逐日”、“女娲补天”、“精卫填海”等著名神话故事，不仅是神话传说的精品，也是中国叙事文学的源头。中国文化根深蒂固的“天人合一”观念，使得中国叙事文学中产生大量的与天地自然相关的故事作品。丢掉这些故事，无论是对于通俗文学，还是整个叙事文学，都是不完整的。故而单独设立“天地”一类。其中包括“起源”、“变异”、“灵异”、“纠纷”、“灾害”、“征兆”、“时令”等 7 个小类，34 个故事。

怪异类。此类大致相当于“AT 分类法”中的“一般的民间故事”。之所以这样改动是基于两种考虑。一是“一般的民间故事”这个概念比较模糊和笼统，而其中实际包含的内容是“神奇故事”、“宗教故事”、“传奇故事”(“爱情故事”)、“愚蠢妖魔的故事”四种。这些内容实际上也就大致相当于中国叙事文学中的“志怪小说”和“传奇小说”的题材。用“怪异”来概括它们既符合实际情况，也会使熟悉中国叙事文学故事的人一看便明。二是“AT 分类法”中没有单独设立人物故事的类目，而人物故事又是中国叙事文学故事中的重头戏，其数量远在怪异故事之上。设立“怪异类”，也是为了和下面的“人物类”形成对照和呼应。此类包括“起源”、“矛盾”、“统治”、“生活”、“异国”、“神异”等 22 个小类，597 个故事。

人物类。“AT 分类法”中没有专门的人物类，有关人物的故事分散在“一般的民间故事”中的“传奇故事”、“笑话”、“程式故事”和“难以分类的故事”中。然而在中国古代叙事文学中，人物故事数量极多。除了民间故事中包括的这些内容外，大量的作家记录和创作的文言小说、白话小说、戏曲作品，以及史传故事，成为中国古代叙事文学作品的主体。这一情况如果在以中学为体的故事主题类型索引中得不到全面而集中的反映，那么这种索引的价值则将会大打折扣。此类包括“源起”、“矛盾”、“农耕”、“家庭”、“君臣”、“政务”等 41 个小类，1278 个故事。

器物类。“AT 分类法”中没有专门的器物类，只是在“一般的民间故事”一类的“神奇故事”下设“神奇的宝物”一类，算是器物之属。但从中国叙事文学故事来看，与器物相关的故事固然不乏“神奇”之类，但也有不少非神奇器物故事。

况且书面文学的器物故事虽然有和民间文学器物故事的交叉之处，但也有许多并行不同之处，如“玉镜台”、“麈尾”等。从全局来看，器物故事应当和“天地”、“人物”、“动物”成为可以类比的并列类目。此类包括“天物”、“造物”、“食物”、“异物”、“怪物”等 21 个小类，169 个故事。

动物类。动物是民间文学的主角，所以“AT 分类法”将“动物故事”列为首位。但与器物故事相似，书面文学中的动物故事与民间文学同异兼有。所以本索引在设类上与“AT 分类法”互有出人。此类包括“生变”、“帮助”、“奇异”、“征兆”、“矛盾”等 13 个小类，共 118 个故事。

事件类。“AT 分类法”中设有“程式故事”和“难以分类的故事”，这在内容上为本索引提供了一定基础。但本索引设定“事件类”主要还是出于全局的考虑。首先，前五类都属于围绕名词性词语展开的单元故事，唯独没有以动作和事件为中心的单元故事。其次，前五类相互各自独立，那些不同类目主体相互关系的故事放在哪一类都显得欠妥。设定“事件类”则同时解决了这两个方面的问题。此类包括“人神关系”、“天人关系”、“人鬼关系”、“战争”、“习俗”等 12 个小类，719 个故事。

本索引尚在摸索当中，其分类是否完全合理，人类是否恰当，均有探讨斟酌的余地。因而，本索引没有像“AT 分类法”那样为所有故事编上总的顺序号，以便以后可以随意增删调整。

当然，编制中国特色的故事类型主题索引只是中国叙事文化学的一项基础性工作，其后续工作仍然十分庞大和艰巨。目前笔者所能想到的工作，一是单元故事的个案分析，即在故事主题类型索引基础上对于一些故事传承演变的文献形态作出挖掘和梳理，并对其故事形态在不同时代不同作家手中出现的变异情况作出历史文化学的解释。这一工作实际上多年以来很多学者已经作出了很多成绩，十多年来笔者所指导的博士生、硕士生的论文选题也大致在这个范围之内。如果能将其总结、集中和纳入到中国叙事文学故事类型研究的整体当中，其学术价值应该更加突出；二是在类型索引和个案分析的实践摸索和经验总结的基础上，撰写《中国叙事文化学》一书，从理论上总结中国叙事文化学的概念定义、方法使用、对象范围，以及对于中国叙事文学故事发生发展变化规律的整体关照。这一工作目前尚在准备阶段，但中国叙事文化学能否建设成功并且成熟定型，最终却要取决于它。

近些年来，学界中人已经厌倦并唾弃那些要么新学科，动辄新体系大而空的空疏学风，期待并倡导扎实而实事求是的学风。鉴于此，有关中国叙事文化学学科建设的设想，尽管从十几年前就已经开始，并一直在尽力实践和摸索，但一直希望能以一个具体而实在的成果作为具有说服力的奠基和准备。经过6 年

的时间，终于完成了这一国家社科基金项目。[1] 希望这一成果有助于这一学科建设的实绩证明，也希望学界同人支持中国叙事文化学的建设，并多多提出宝贵意见，从而使其建设逐步走向成熟和规范。

① 该项目于1999年立项，但为了保证质量，延期三年完成，并于2005年完成国家社科基金项目结项评审，评审等级为优秀。

田猎文化与汉代田猎赋作主旨的几次变换

胡大雷

【作者简介】胡大雷，男，宁夏银川人，文学博士，广西师范大学教授，博士生导师。

【内容提要】古时以狩猎为讲武，又以狩猎为游艺。汉代辞赋兴盛，出现对田猎之乐的否定，至扬雄既以讲武之美肯定田猎，又以妨害农业否定田猎，于是有只要不妨害农事，以田猎为讲武就是应该的观念。汉代京都赋中，则以讲求礼仪肯定田猎，这样，礼制成为封建社会衡量事物的唯一标准。汉赋田猎题材主旨的三次变换还体现了辞赋"竞于使人不能加也"的写作特点。

【关 键 词】田猎赋　讲武　农事　写作特点

一、古时以狩猎为讲武与以狩猎为游艺

《吴越春秋》载："越王欲谋复吴，范蠡进善射者陈音。音，楚人也。越王请音而问曰：'孤闻子善射，道何所生？'音曰：'臣闻弩生于弓，弓生于弹，弹起于古之孝子。不忍见父母为禽兽所食，故作弹以守之。'"这就是《弹歌》：

断竹，续竹，飞土，逐宍。

此歌吟咏了弓弩的起源，并吟咏射杀野兽，这是真实情况的狩猎吟咏。后来，人们又赋予狩猎以另一种意味，此即以狩猎为讲武。

《左传·隐公五年》载鲁大夫臧僖伯讲"古之制"：

故春蒐、夏苗、秋狝、冬狩，皆于农隙讲事也。三年而治兵，入而振旅，

归而饮至，以数军实，昭文章，明贵贱，辨等列，顺少长，习威仪也。

“蒐”、“苗”、“狝”、“狩”都是打猎，而遵循古制，这个时候的打猎亦是习武、练兵，是在农闲的时候进行的。“三年而治兵”，三年一次大练兵；“入而振旅”，回国都就整顿军队；“归而饮至”，回来后还要告于宗庙，慰劳随从；“数军实”云云，是说以战利品、军旗服饰来显示身份、排列行伍顺序，达到讲习威仪的目的。《墨子·明鬼下》谈到大规模的以畋猎为军事演习：

周宣王合诸侯而田于圃，田车数百乘，从数千人满野。

《司马法·仁本》把蒐、狩活动的军事性质说得更明白：

天子大恺，春蒐夏狝。诸侯春振旅，秋治兵，所以不忘战也。

《国语·齐语》载管仲谈强国谋略，其中之一就是：

春以蒐振旅，秋以狝治兵。是故卒伍整于里，军旅整于郊。

则明确地说就是以蒐、狝来演练军队。《礼记·月令》则称“教于田猎以习五戎”。于是又从农事之隙开展田猎。《诗经·豳风·七月》载：

二之日其同，载缵武功。

“二之日”就是夏历十二月。郑玄笺曰：“其同者，君臣及民因习兵俱出田也。”《国语·周语上》虢文公谏周宣王曰：

三时务农而一时讲武，故征则有威，守则有财。

这是讲要重视农业，一年中只有一个季节里可以“讲武”。“讲武”，即演练武事，韦昭注曰：“三时，春、夏、秋。一时，冬也。讲，习也。”《国语·周语上》又载仲山父谏周宣王的话，强调农隙时才有蒐、狩之事：

蒐于农隙……狝于既，狩于毕时。

毕，指冬时，《尔雅·释天》载：“月在甲曰毕……十一月为辜。”邢昺疏曰：“十一月得甲则曰毕辜。”

以上是说“古之制”以农隙蒐、狩来习武、练兵，即“讲武”。《周礼·大司马》讲到大司马组织与习武、练兵蒐、狩相结合的“讲武”以及操练的情形，如列于春、夏、秋、冬之首的“中春教振旅”：

中春教振旅，司马以旗致民，平列阵，如战之阵。辨鼓铎镯铙之用。王执路鼓，诸侯执贲鼓，军将执晋鼓，师帅执提，旅帅执鼙，卒长执铙，两司马执铎，公司马执镯。以教坐作、进退、疾徐、疏数之节。遂以蒐田，有司表貉，誓民。鼓，遂围禁。火弊，献禽以祭社。

所谓“振旅”，即整练队伍，《国语·晋语五》：“乃使旁告于诸侯，治兵振旅，鸣钟鼓，以至于宋。”此“振旅”的过程即“春辨鼓铎”（郑注语），先列阵以鼓铎号令演练阵法战法，接着蒐田打猎献禽祭祀。继而“中夏教茇舍，如振旅之阵”，这是“夏辨号名”（郑注语），先以号名列阵演练阵法，然后蒐田打猎献禽祭祀，即“遂以苗田如蒐之法，车弊，献禽以享礿”。再就是“中秋教治兵，如振旅之阵”，这是“秋辨旗物”（郑注语），先以旗物列阵演练阵法，然后蒐田打猎献禽祭祀，即“遂以狝田如蒐田之法，罗弊，致禽以祀祊”。然后是“中冬教大阅”，与春、夏、秋各演练一项不同，此次是大规模地操练检阅队伍，《左传·桓公六年》云：“秋，大阅，简车马也。”“中冬教大阅”先云“前期，群吏戒众庶修战法”，然后操练检阅队伍，这个过程较为复杂，陈恩林《先秦军事制度研究》[①]说，“《大司马》所描述的，是一幅场面壮观、气势恢宏的军事操练图，整个训练分为七节”，语多不录。结尾还是蒐田打猎献禽祭祀：

大兽公之，小兽私之，获者取左耳。及所弊，鼓皆骇，车徒皆噪。徒乃弊，致禽馌兽于郊；入，献禽以享烝。

从上述记载来看，春、夏、秋、冬所演练的军事内容都不一样，但结果是蒐田打猎献禽祭祀则是一致的。

《左传》所载诸侯以蒐、狩为军事活动的例子很多，如桓公四年“春正月，（鲁）公狩于郎”；僖公二十七年晋“于是乎蒐于被庐，作三军，谋元帅”；僖公三十一年“秋，晋蒐于清原，作五军以御狄，赵衰为卿”；文公六年春，“晋蒐于夷，舍二军，使狐射姑将中军，赵盾佐之。阳处父至自温，改蒐于董，易中军。阳子，成季之属也，故党于赵氏，且谓赵盾能，曰：‘使能，国之利也。’是以上之”；昭公十一年五月，鲁“大蒐于比蒲”；等等。

《小雅·车攻》写的是田猎之事，《诗序》曰：“《车攻》，宣王复古也。宣王能

① 陈恩林：《先秦军事制度研究》，长春：吉林文史出版社，1991。

内修政事，外攘夷狄，复文武之境土，修车马，备器械，复会诸侯于东都，因田猎而选车徒焉。”称诗歌吟咏以田猎为讲武。

但古时又以狩猎为游艺。这从以下诸条记载可以见出。此处除《老子》所称“五味令人口爽，驰骋田猎，令人心发狂”是客观叙说外，其他都有讽谏意味：

(太康)乃盘游无度，畋于有洛之表，十旬弗反。(《书·五子之歌》)

敢有殉于货色，恒于游畋，时谓淫分。《孔传》：“昧求财货美色，常游戏畋猎，是淫过之风俗。”(《书·伊训》)

文王不敢乐于游逸田猎，以众国所取法则当以正道供待之故。(《书·无逸》)

春夏起役目游猎，夺民农时，国家空虚，不可。(《晏子春秋·谏八》)

孔子之仕于鲁也，鲁人猎较，孔子亦猎较。《赵岐注》：“猎较者，田猎相较夺禽兽，得之以祭，时俗所尚，以为吉祥。孔子不违而从之，所以小同于世也。”(《孟子·万章下》)

乃纵猎者，基趾如是，传言羽猎，衔枚五声。(《高唐赋》)

哀公好田猎，从禽兽而无厌，国人化之，遂成风俗。(《诗经·齐风·还》小序)

人类使用武力有两种最直接的用途，即田猎与战争，其最初意味当然是人类保护自己不受野兽侵害与获取猎物以提供食物，以及保护自己及其部族、团体不受其他个人、部族、团体的侵害与抢夺其他个人、部族、团体的物品。但伴随而生的就是胜利的欢乐与喜悦，人们从中享受着自我力量的张扬与胜利果实的获得。为了满足这物质与精神两方面的需求，就有对武力技能的演练。而随着人类力量的强大，人类已经很少受到野兽侵害，且以田猎获取生活资料在人类生活中的比重也日渐减小，于是田猎的意义就越来越突出讲武演练与游艺了。此二者或结合于一，或有所偏重，这就有了上述讲武演练与游艺二者之争。所争之焦点乃在或称“春蒐、夏苗、秋狝、冬狩”与或称“三时务农而一时讲武”已构成矛盾，此即是否“于农隙讲事也”。汉赋田猎题材主旨的变换以讲武与游艺二者之争起步，又据礼制提倡超越此二者之争，以下试论这一过程。

二、对田猎之乐的否定

汉代赋体兴起，帝王的羽猎蒐狩成为其题材之一，此题材或独立存在，或与其他题材并存。在赋中，帝王的羽猎蒐狩先是以游艺的面目出现的，如《七发》所叙，“楚太子有疾，而吴客往问之”，提出解除疾病的方法，其第五事为“校猎”：

客曰："将为太子驯骐骥之马，驾飞軨之舆，乘牡骏之乘。右夏服之劲箭，左乌号之雕弓。游涉乎云林，周驰乎兰泽，弭节乎江浔。掩青蘋，游清风。陶阳气，荡春心。逐狡兽，集轻禽。于是极犬马之才，困野兽之足，穷相御之智巧，恐虎豹，慑鸷鸟。逐马鸣镳，鱼跨麋角。履游麕兔，蹈践麖鹿，汗流沫坠，冤伏陵窘。无创而死者，固足充后乘矣。此校猎之至壮也。太子能强起游乎？"太子曰："仆病，未能也。"然阳气见于眉宇之间，侵淫而上，几满大宅。

从太子"阳气见于眉宇之间，侵淫而上，几满大宅"，可见"校猎"具备游艺之乐，作品对此也是肯定的；但与真正解决疾病问题的"要言妙道"相比，"此校猎之至壮"未击中疾病要害，可见作者对田猎的游艺之乐并非真正提倡。

此后赋作中田猎成为作品的主角，但主旨却又以游艺之乐来否定田猎，如孔臧《谏格虎赋》，先是下国之君称自己的田猎：

……张罝网，罗槛车，听鼓钟。猛虎颠遽，奔走西东。怖骇内怀，迷冒怔忪，耳目丧精，值网而冲，局然自缚，或只或双。车徒并赞，咸称曰工。乃缚以丝组，斩其爪牙。支轮登较，高载归家。孟贲被发瞋目，躁猾纷华。故都邑百姓，莫不于迈，陈列路隅，咸称万岁。斯亦畋猎之至乐也！

但是亡诸大夫批评他说：

……今君荒于遨猎，莫恤国政。驱民入山林，格虎于其廷。妨害农业，残夭农命。国政其必乱，民命其必散。国乱民散，君谁与处？以此为至乐，所未闻也。

此处以田猎将要导致的后果并非"至乐"，但也以"顺君之心乐矣"肯定了田猎具备游艺之乐这一特征。

又有司马相如《子虚赋》、《上林赋》叙写田猎，先是子虚先生称楚王观猎之乐：

于是楚王乃弭节徘徊，翱翔容与，览乎阴林，观壮士之暴怒，与野兽之恐惧……

子虚先生如此说又是在比较楚王与齐王谁的田猎更乐。赋中又载乌有先生称齐王田猎之目的是"以娱左右也"。又有亡是公对楚、齐的批评：

且二君之论，不务明君臣之义，正诸侯之礼，徒事争于游戏之乐、苑囿之大，欲以奢侈相胜，荒淫相越……

又有对天子田猎游艺之乐的叙写：

于是乘舆节徘徊，翱翔往来，睨部曲之进退，览将帅之变态。然后侵淫促节，倏敻远去，流离轻禽，蹴履狡兽，轊白鹿，捷狡兔，轶赤电，遗光耀，追怪物，出宇宙，弯蕃弱，满白羽，射游枭，栎蜚遽。择肉而后发，先中而后命处，弦矢分，艺殪仆。然后扬节而上浮，凌惊风，历骇猋，乘虚亡，与神俱。躏玄鹤，乱昆鸡，遒孔鸾，促鵕鸃，拂翳鸟，捎凤凰，捷鹓雏，掩焦明。道尽途殚，回车而还，消遥乎襄羊，降集乎北纮，率乎直指，晻乎反乡。

正是在与野兽搏斗并捕杀野兽的过程中，才享受着田猎的快乐。亡是公又述天子自称：

朕以览听余闲，无事弃日，顺天道以杀伐，时休息于此。

这是说为了追求游艺之乐才开展田猎。但天子又恐后世效此"靡丽，遂往而不返"，这才有了"罢猎"的决定。又有扬雄《羽猎赋》专写田猎，于是田猎从游乐之附庸而蔚成大国。赋中描摹了田猎的整个过程，先写纵情逞欲地田猎，再写君王幡然醒悟，去奢从俭。

从《七发》到《子虚》、《上林》，我们可以看到，汉赋田猎题材的主旨经历了一个转变，即由赞赏田猎游艺之乐到批评君王的过度追求，认为追求田猎游艺之乐是一种奢侈行为，这是作品的重点。而在批评君王对田猎游艺之乐的追求时谈到田猎游艺"妨害农业，残夭农命"，谈到要退苑还耕，要在以后才成为作品的着力点。

三、以讲武之美肯定田猎与以妨害农业否定田猎

到扬雄时情况有了改变，直接以讲武之美来肯定田猎。如扬雄《长杨赋》，《汉书·扬雄传》介绍创作背景说"上将大夸胡人以多禽兽"，命农民驱兽人长杨射熊馆以备胡人猎捕射杀，"是时，农民不得收敛。(扬)雄从至射熊馆，还"，上《长杨赋》以讽。赋中子墨客卿称之为"娱乐之游"，"今乐远出以露威灵，数摇动以罢车甲，本非人主之急务也"。翰林主人的辩解，从高祖平定天下与武帝征战匈奴谈至如今的田猎意义：

故意者以为事罔隆而不杀,物靡盛而不亏,故平不肆险,安不忘危,乃时以有年出兵,整舆竦戎,振旅五柞,习马长杨,简力狡兽,校武票禽。乃萃然登南山,瞰乌弋,西厌月窟,东震日域……客徒爱胡人之获我禽兽,曾不知我亦已获其王侯。

这是说以田猎为讲武整军,选拔将士,并震慑胡人。那么为什么要讽谏君王田猎呢?《长杨赋》曰:

又恐后世迷一时之事,常以此为国家之大务,淫荒田猎,陵夷而不御也。是以车不安轫,日未靡旃,从者仿佛,骫属而还。亦所以奉太宗之烈,遵文武之度,复三王之田,反五帝之虞。使农不辍耰,工不下机,婚姻以时,男女莫违。

此处讽谏的重点已在田猎“妨害农业”上,意在劝谏君王不要因为迷恋田猎而影响了农业生产,要适可而止。当然,问题的起因还在于君王贪恋田猎的游戏之乐。扬雄《羽猎赋》亦强调不可因迷恋田猎而影响了农业生产,赋的第二部分转入正题写田猎,先述冬季田猎的理论依据:

于是玄冬季月,天地隆烈,万物权舆于内,徂落于外。帝将惟田于灵之囿,开北垠受不周之制,以终始颛顼、玄冥之统。

“不周”,风名,《六臣注文选》吕延济注曰:“不周,西北方之风。其风杀物,故王者取之以为制法也。”颛顼、玄冥,皆北方之神,主杀戮。赋中如此称说,是以“天人感应”学说论证冬日狩猎的合理,董仲舒《春秋繁露·天辨在人》说:

春,爱志也;夏,乐志也;秋,严志也;冬,哀志也。故爱而有严,乐而有哀,四时之则也。

这里说冬季是肃杀的季节,合乎捕杀之道。如此叙说是扬雄的创造,以往汉赋写田猎不曾这样说。此说一方面以古制肯定今日田猎,另一方面为篇末讽谏作个铺垫。赋之篇末讽谏说到“奢云梦”,即以云梦狩猎为奢侈,又说到“开禁苑”,即劝民农桑之义。

除《长杨赋》明确以讲武为主旨外,其他赋作的叙写亦有浓郁的讲武意味,如《羽猎赋》第三部分写猎场的布置,既称“东延昆邻,西驰阊阖”,又称“御自汧渭,经营酆镐”,还说猎场“章皇周流,出入日月,天与地沓”,“围径百里”,“外则正南极海,邪界虞渊”等。这是为下文帝王决心退猎还耕作铺垫,占如此大的地

盘作猎场，侵农不可谓不大；还如此大的猎场为农田，帝王的决心不可谓不大。这就是讽谏的成效。《上林赋》也曾写到"颓墙填堑"以退猎还耕，但没有如此前后对照，《羽猎赋》为了加强感染力才这样写。第四部分自"营合围会"至"布乎青林之下"，写围猎部队的陈列与武器装备的配置，颇有商周以蒐、狩来操练演习的意味。第五部分写天子围猎过程，自"于是天子乃以阳朝，始出乎玄宫"，至"创淫轮夷，丘累陵聚"。第六部分写庆功大会，"于是禽殚中衰，相与集于靖冥之馆"。值得注意的是，其中写到水中渔猎，所谓"乃使文身之技，水格鳞虫。凌坚冰，犯严渊，探岩排碕，薄索蛟螭"云云，这是围猎的继续，是一种娱乐性的、观赏性的围猎活动。第七部分写礼仪活动与帝王弃猎实施仁政。

以田猎为讲武整军、选拔将士，这是古意古制，已见上述。而且在扬雄及其以前的赋中，在写围剿禽兽时确实也叙写到部伍的调动、部署，如孔臧《谏格虎赋》称"下国之君，方帅将士与中原，车骑骈阗，被行冈峦"，"分幕将士，营遮榛丛"；司马相如《子虚赋》，写"王驾车千乘，选徒万骑，田于海滨，列卒满泽，罘网弥山"；《上林赋》所谓"睨部曲之进退，览将帅之变态，然后侵淫促节，倏敻远去"云云；扬雄《羽猎赋》中"移围徙陈，浸淫蹴部，曲队坚重，各按行伍"等。这些描述畋猎的排兵布阵与听从号令，颇有古时以田猎来操练演习的意味。

这些叙写还渲染了帝王出猎的盛大气势，这些都与讲武有密切联系。如《上林赋》叙写"背冬涉秋，天子校猎"最为详尽，目的是突出天子车马、仪仗之盛及将士盛装围猎的行程：

> 乘镂象，六玉虬，拖蜺旌，靡云旗，前皮轩，后道游；孙叔奉辔，卫公参乘，扈从横行，出乎四校之中。鼓严簿，纵猎者，江河为阹，泰山为橹。车骑雷起，殷天动地。先后陆离，离散别追，淫淫裔裔，缘陵流泽，云布雨施……蒙鹖苏，绔白虎，被斑文，跨野马，凌三嵕之危，下碛历之坻，径峻赴险，越壑厉水……

至于写习武与壮士就更多了，此以司马相如《子虚赋》叙楚王的田猎为例：

> 于是乎乃使剸诸之伦，手格此兽。楚王乃驾驯駮之驷，乘雕玉之舆，靡鱼须之桡旃，曳明月之珠旗，建干将之雄戟，左乌号之雕弓，右夏服之劲箭。阳子骖乘，孅阿为御，案节未舒，即陵狡兽。蹴蛩蛩，辚距虚，轶野马，䡊騊駼，乘遗风，射游骐，倏眒倩浰，雷动熛至，星流电击，弓不虚发，中必决眦，洞胸达腋，绝乎心系。获若雨兽，掩草蔽地。

这里崇尚的是将士高超的武艺与勇猛的气概。又如《上林赋》写田猎收获之丰：

观士大夫之勤略，钧猎者之所得获，徒车之所轥轹，步骑之所蹂若，人臣之所蹈藉，与其穷其倦𠞰，惊惮讋伏，不被创刃而死者，他他藉藉，填阬满谷，掩平弥泽。

于是形成这样的观念，只要不妨害农事，以田猎为讲武是应该的，赋家要表现的就是以田猎讲武的宏大场面，他们所津津乐道的也在于此。由此看来，不妨害农事成了空话。

四、以讲求礼仪肯定田猎

汉代京都赋中也有蒐狩田猎的叙写，但蒐狩田猎已不是叙写的主要对象，而只是附属于京都赋的一项内容。由于京都赋的写作目的与羽猎赋不同，其蒐狩田猎的内容也有不同的意义指向。

班固《两都赋》之《西都赋》写道：

尔乃盛娱游之壮观，奋泰武乎上囿，因兹以威戎夸狄，耀威灵而讲武事。

“耀威灵而讲武事”，就是蒐狩田猎的目的，而对象是“因兹以威戎夸狄”。赋中接着写具体的蒐狩田猎：

命荆州使起鸟，诏梁野而驱兽。毛群内阗，飞羽水覆，接翼侧足，集禁林而屯聚。水衡虞人，修其营表，种别群分，部曲有署。罘网连纮，笼山络野，列卒周匝，星罗棋布。于是乘銮于舆，备法驾，帅群臣，披飞廉，入苑门。遂绕酆鄗，历上兰，六师发逐，百兽骇殚。

这是写排兵布阵的田猎安排，以下写捕杀围猎禽兽的情况，其中有许少、秦成诸勇士等。最后写天子“览山川之体势，观三军之杀获”及“飨赐”。而《东都赋》写蒐狩田猎：

（永平之际）外则因原野以作苑，填流泉而为沼，发蘋藻以潜鱼，丰圃草以毓兽，制同乎梁邹，谊合乎灵囿。若乃顺时节而蒐狩，简车徒以讲武，则必临之以《王制》，考之以《风雅》，历《驺虞》，览《驷铁》，嘉《车攻》，采《吉日》，礼官整仪，乘舆乃出。

此处说蒐狩必合乎礼制，以下写出发的盛容，接着写道：

遂集乎中囿，陈师按屯，骈部曲，列校队，勒三军，誓将帅。然后举烽伐鼓，申令三驱。

于是蒐狩开始。所谓“三驱”，指田猎时三面驱兽，网开一面以示好生之德，以下也写到“杀不尽物”，这些都是田猎合乎礼制的表现。

班固《两都赋》之义，本来就是“折以今之法度”，即以东京之法度“折”西京之奢侈，这从蒐狩羽猎也可看出。

张衡《两京赋》之《西京赋》描写上林苑，写蒐狩田猎：

于是孟冬作阴，寒风肃杀，雨雪飘飘，冰霜惨烈，百卉具零，刚虫搏挚。振天维，衍地路，荡川渎，簸林薄。

这里写天气情况，是以往不曾出现的。接着写山林中的禽兽、田猎的安排与天子率将士出发、狩猎开始的场面：

于是蚩尤秉钺，奋鬣被般，禁御不若，以知神奸，魑魅魍魉，莫能逢旃。陈虎旅于飞廉，正垒壁乎上兰，结部曲，整行伍，燎京薪，骇雷鼓，纵猎徒，赴长莽。迾卒清候，武士赫怒，缇衣韎韐，睢盱拔扈。光炎烛天庭，嚣声震海浦……

还有对勇士的叙写，如“中黄之士，育、获之俦”等。以下写捕获的丰富及“犒勤赏功”于“五军六师”。

而《东京赋》则先写“岁惟仲冬，大阅西园”的准备工作：

文德既昭，武节是宣，三农之隙，曜威中原，岁惟仲冬，大阅西园。虞人掌焉，先期戒事，悉率百禽，鸠诸灵囿，兽之所同，是谓告备。

再写队伍进驻：

乃御小戎，抚轻轩，中畋四牡，既佶且闲，戈矛若林，牙旗缤纷。迄上林，结徒营，次和树表，司铎授钲。坐作进退，节以军声，三令五申，示戮斩牲。

以下又写道：

陈师鞠旅，教达禁成，火列具举，武士星敷。鹅鹳鱼丽，箕张翼舒，轨尘

掩迒，匪疾匪徐。驭不诡遇，射不剪毛，升献六禽，时膳四膏。马足未极，舆徒不劳，成礼三驱，解罘放麟，不穷乐以训俭，不殚物以昭仁。慕天乙之弛罟，因教祝以怀民，仪姬伯之渭阳，失熊罴而获人。泽浸昆虫，威振八宇，好乐无荒，允文允武。薄狩于敖，既璅璅焉，岐阳之蒐，又何足数？

写此时的围猎不为滥杀，只是在显示“允文允武”而已。这里只强调围猎的原则及按照这个原则来进行，而未实写围猎如何进行。《后汉书·张衡传》载，张衡作《两京赋》，是为了讽谏当时“自王侯以下，莫不逾侈”，那么这里写到的田猎，是要以“东京”的中规中矩对比“西京”的过度奢侈。

由以上叙写可知，赋家对蒐、狩意义的追寻在于是否奢侈逾制、纵情肆欲，是否合乎礼制，如果是合乎礼制，那么田猎就是尽善尽美的。

至此，汉赋中对畋猎叙写的游艺之乐，自《七发》起的肯定，经过几次否定、肯定的反复，最后以合乎礼制得以最终确立。不再是《上林赋》、《羽猎赋》抛弃田猎之乐以实施仁政的做法，而是把礼制与田猎结合起来，最终落实到超脱于游艺之乐。如果田猎合乎礼制，那么它成为一种仪式，讽谏者与被讽谏者都能接受，于是田猎之乐就可以堂而皇之地享受了。这样，礼制成为封建社会衡量事物的唯一标准，于此可见一斑。

五、对田猎活动“竞于使人不能加也”的叙写

田猎，其本身是人类对自然界的征服，而以田猎为讲武时，又是演练对敌作战。于是，对飞禽走兽的胜利，就是演练、虚拟中的对敌战争的胜利，田猎之乐则是参与田猎者的真实心情。因此，无论田猎题材主旨如何变化，赋中的叙写不离如下三阶段：先是写出猎的准备，这是对田猎之乐的期待；再把对逐杀飞禽走兽那血淋淋的场面当作赏心乐事来夸张，此中一是描摹田猎者射杀动作，一是描摹被射杀时的神情姿态，这是对田猎之乐过程的经历，在文学中享受着征服对手的快乐；最后以猎获物的丰富来写人的精神满足，这是胜利的喜悦，其中还包括田猎者享受着人们对猎获物的丰富的赞赏。田猎题材的如此三阶段叙写，使田猎题材有着肆扬笔力的可能，场面可以着力描摹，过程可以不断变化，读者可以观看到丰富的具体形象。当读者不能在现场欣赏田猎过程时，人们可以通过阅读田猎题材的赋作来欣赏田猎过程，使读者在享受阅读快乐的同时还能充分享受田猎过程。田猎活动在赋中作为审美对象来叙写描摹是有充分理由的。

赋家在叙写田猎题材时也遵循着“极丽靡之辞，闳侈钜衍，竞于使人不能加也”原则，汉赋田猎题材主旨的三次变换就体现了这一点。在田猎题材主旨的三次变换中，赋家在叙写田猎三阶段时各有发挥，各有其“竞于使人不能加也”

之处。《七发》把出猎当作踏春游玩，但没有写到猎获物，这是因为它把田猎当作纯粹的游乐，而这游乐最终并未实现。而《羽猎赋》之类写到出猎的准备时，又突出部队的行进与猎场的安排，这既符合讲武主旨的表达，也比前代有了内容方面的创新；而待《两都赋》、《二京赋》大肆写田猎时的礼仪，写田猎要合乎礼制、讲求礼制等，也比前代的作品增加了新的内容。如此看来，这也该是赋家“竞于使人不能加也”之努力的表现吧。

"一代有一代之所胜"与清代文学的特质

王小舒

【作者简介】王小舒,男,上海人,山东大学教授,博士生导师。

【内容提要】任何一个时代,文学都是以多元状态存在的,没有一种文体能够涵盖一切,不同文体之间的相互补充、彼此借鉴乃是文学得以兴盛与发展的最基本条件。清代文学的情况尤其如此,其基本特质表现为各种文体的全面繁荣、彼此贯通和对古典传统的突破与反叛。

【关 键 词】清代文学　多元并存　互相贯通　继承与反叛

自从明代焦循提出"一代有一代之所胜"[①]的观点后,人们在认识文学盛衰更替规律的同时,也产生了一种误解,即以为各代文学只需要一种样式便可以涵盖了。然而,实际上任何一个时代,文学都是以多元状态存在的,没有一种文体能够涵盖一切,不同文体之间的相互补充、彼此借鉴乃是文学得以兴盛与发展的最基本的条件。清代文学的情况尤其如此。

一、各种文体的全面繁荣

首先,我们看到,清代各种传统的文体均出现了全面的复兴。比如戏曲方面,前代传下来的主要有两个剧种,即杂剧和传奇。传奇属于成熟较晚的剧种,至明代中叶才正式定型。根据统计,有明一代的传奇作品总数约千种,而清代的创作数量却又超过了它[②],并且艺术上也"把传奇创作推到了历史的最高

---

① 《易余龠录》卷一五,《丛书集成续编》本,台北:新文丰出版公司,1989。

② 参见郭英德《明清传奇综录》、《明清传奇史》,南京:江苏古籍出版社,1999。

峰"[1]。杂剧则属于早在元代便成熟的剧种，且在元朝后期便走向衰落，但是到了清代，杂剧创作也出现了复兴气象。据傅惜华的《清代杂剧全目》统计，现存清人杂剧的剧目达 1300 种，比清代传奇的数量还多，更是明人的两倍。另外，像吴伟业、尤侗、嵇永仁、蒋士铨这样的诗人、作家也加入了杂剧创作的队伍，他们的作品理所当然地引起了文坛的注意。日本学者青木正儿曾经指出："此时，吴伟业、尤侗等新作北曲杂剧者不少，是固出于文人好古之癖，虽非可广行于世者，然此亦非仅为依样葫芦之作，文酒之会，间亦有度曲之事。"[2]

小说的状况与戏曲类似，而且种类更多。白话小说的两种形式——中长篇章回体和短篇话本体原属明代小说的主流，这一新的传统在清代均得到了继承和发扬，据江苏省社科院明清小说研究中心所编的《中国通俗小说总目提要》统计，清代章回小说约有 340 部，另外，孙楷第的《中国通俗小说书目》和胡士莹的《话本小说概论》著录的清代拟话本专集、选集计有近 50 种。与此同时，文言小说也出现了复兴的势头，它包括唐代的传奇体和六朝的志怪、志人体两类，后者鲁迅称之为"拟晋类小说"，又统称之为"拟古派"。据侯忠义、袁行霈的《中国文言小说书目》统计，这类作品集的数目也有约 500 种。以上情况足见小说领域复古势力之强盛。

除此之外，清代的散文也值得一提。清初，既有一批学者如黄宗羲、顾炎武、王夫之等人写作的学术性文章，"都有特立独行的志气"，又有号称"清初三大家"的侯方域、魏禧、汪琬等人写作的文人型文章，也"很有时代特点"[3]。康雍乾嘉时期，又有桐城派和阳湖派的先后崛起，其中方苞、刘大櫆、姚鼐为代表的桐城派，以一代文统自居，理论和创作并举，影响颇大，有"天下之文章，其在桐城乎"的说法。以文言为材料的古体散文的复兴又未能掩住骈文的中兴，这种衰落已久的骈文体在清代也放出了异彩，其著名作家前期有陈维崧、胡天游、毛奇龄等人，中期有孔广森、杭世骏、洪亮吉、汪中、孙星衍等人，后期又有王闿运、李祥、孙德谦等人，这些作者的创作居然也显赫一时，跟当时的散文"并派而争流"、"相成而不废"，"形成了与古文相对峙的骈文中兴局面"[4]。

诗歌方面的情况也是如此。从数量上看，清诗的总量在历史上远远地超出前代。今天，我们已经知道的清人自编诗集就有约七千种，另外，收入各种诗歌总集、选集、唱和集以及地方志、族谱里的作者总括起来，估计约三万家以上。[5]这个数字是唐人的十余倍，宋人的三至四倍，也是现在所知的元代诗人和明代

---

① 郭英德：《明清传奇史》，17 页，南京：江苏古籍出版社，1999。

② [日]青木正儿著，王古鲁译：《中国近世戏曲史》，第七章第二节，商务印书馆 1936 年版。

③ 郭预衡：《中国散文简史》，567 页，北京：北京师范大学出版社，1996。

④ 唐富龄：《明清文学史・清代卷》，408 页，武汉：武汉大学出版社，1994。

⑤ 参见袁行云《清人诗集叙录》，北京：文化艺术出版社，1994。

诗人的六至七倍[①]。此外,清代作家的创作数量又极大,动辄数千首,这也是人所共知的。清诗的总量目前还无法确切估计,可以肯定的是,它已远远超出了之前的任何一个朝代。当然,数量只是评估某个时代诗歌成就的一种尺度。而且还不是最重要的尺度;但是,它也足以使我们了解了戏曲和小说的流行并没有取代诗歌的创作,人们对待诗歌的热情依然高涨,甚至还更加高涨。这的确是耐人寻味的。

词的情况更值得特别关注。据程千帆先生主编的《全清词·顺康卷》统计,仅顺治、康熙两朝,就有词人两千一百多家,作品达五万余首,这个数字是目前所知的全部宋代作品的 2.5 倍。有学者估计,整个清代词的创作数量在二十万首以上,这恐怕也是空前绝后的了。此外,有清三百年,词学流派亦纷呈迭出,如阳羡派、梅里派、西泠派、常州派、临桂派等,均各有特色,名作家更是不断涌现,足与宋代媲美,跟诗歌形成了呼应之势。上述文学全面繁荣局面的形成,应该说,都是清人对文学传统的全方位继承态度所造成的。

二、传统文体的融合与贯通

其次,我们可以发现,每一个朝代都拥有自己独创的文体,唯独清代没有。可以说,它俨然是一个古典主义的文学时代;然而,清人却在全面继承前代传统的同时,对几乎所有的文体进行了融合与贯通,使得本来差别很大的文体或者壁垒分明的艺术流派彼此借鉴,互相学习,以至我中有你,你中有我,真正实现了对传统文学的创造性接受。

在这方面,小说表现得相当明显,不同体类间的作品相互融通已相当普及,并衍成风气。张俊在《清代小说史》中指出,随着清代小说的向纵深发展,"各小说流派之间互相渗透,彼此影响,日益明显"。比如章回小说领域,历史演义小说与才子佳人小说的结合,世情小说与神怪小说的合流,才子佳人小说与英雄传奇的融通,还有公案小说与侠义小说的兼容,这些题材过去都是自成体系的,故而在艺术上也形成了相对固定的特色,但到了清代,它们的界限已经不再分明了,混合成为一种普遍现象。又如文言小说方面,蒲松龄的《聊斋志异》"用传奇法而以志怪",将唐传奇传统和六朝志怪传统融合在一起,从而创造了文言短篇小说"出入幻域,顿入人间"、既似传统又异于传统的独特风貌,等等。

戏曲方面也是如此,传奇和杂剧在体制上的混融在后期成为一种趋势。郭英德在《明清传奇史》指出:"传奇与杂剧的混融,即意味着文体规范的逾越,更显示出文体意识的淡漠:人们仅仅瞩目于传奇与杂剧共通的'戏曲艺术'的特

---

① 参见杨镰《元诗史》,北京:人民文学出版社,2003;陈书录《明代诗文的演变》,南京:江苏教育出版社,1996。

质，而忽略了甚至无视于传奇与杂剧二者之间文体的差异。”[1]以上是指两个剧种的篇幅体制而言的，在音乐演唱方面也有这种情况，比如作为雅部的昆曲跟花部乱弹的融合：“由于昆曲本戏过于单调、沉闷，于是艺人在演出过程中，将中间的若干出改用乱弹演唱，以便调节冷清的剧场气氛，调动观众的观剧情绪，久而久之，便固定成为一本昆乱夹演的传奇剧目。”[2]

更进一步地，艺术传统间的交汇、融通还扩及到了不同的文体之间。人们发现，清初的才子佳人类小说在情节的巧合、场面的描写、人物的对话上都有突出的戏剧化成分，这明显是借鉴了戏曲的艺术手法。小说家李渔干脆将自己的小说集命名为《无声戏》。同样，戏曲创作也有借鉴小说手法的地方，后期传奇创作中不少作品借鉴小说的叙事结构，打破了传奇“一人一事”的传统，甚至还出现了“运龙门纪传体于古乐府音节中”[3]的情况。由于很多作家均是多种文体兼擅，因此到了这个时代，将它们融会贯通，意识上不但已经打消了顾虑，而且操作上也十分顺手。比如吴伟业、尤侗、蒋士铨等人的戏曲创作就有明显的诗文化倾向，郭英德指出：“他们也大都以创作传统诗文的思维方式和表现手法创作传奇，而不是以创作剧本的思维方式和表现手法创作传奇，我把这一倾向称为传奇艺术的诗文化。”[4]

其实，吴伟业的长篇叙事诗也有借鉴戏曲艺术的地方。钱仲联先生指出：“梅村体受到戏曲影响。梅村本人亦为曲家，有《秣陵春传奇》等。他受明传奇之《牡丹亭》、昆曲调子影响大。这就使‘梅村体’不同于‘长庆体’。”[5]这种情况在诗歌创作界并不是个别的。上述文学传统的熔炼、贯通乃是清代创作界特有的现象，如此大规模、大范围地运用传统，确实造成了清代文学集前人之大成的局面。了解这一点，对于我们准确、全面地把握清代文学，应该有重要的意义。

三、对古典传统的突破与反叛

以上所说，都是对传统的继承和贯通。那么清代文学是否还存在着对传统的突破、创新乃至反叛呢？应该说，的确是存在的。任何事物都有它的对立面，这是自然的规律。何况清代正处在古代社会向近代社会转变的时期，没有对传统的反动，反而是不正常的。

不妨看一看绘画领域。清代画坛就存在着一支反传统的画派，初期以弘仁、髡残、原济和朱耷四位画家为代表，号称“四僧”，他们的创作不事模仿，不拘

① 《明清传奇史》，622页，南京：江苏古籍出版社，1999。
② 郭英德：《明清传奇史》，634页，南京：江苏古籍出版社，1999。
③ 《铅山县志》，卷十五，南京：江苏古籍出版社，1996。
④ 同②，549页。
⑤ 《钱仲联讲论清诗》，22页，苏州：苏州大学出版社，2004。

成法，由写形走向写意，风格跟“四王”画派完全不同。尤其是原济和朱耷两人，纵横排奡，墨沉淋漓，大胆突破了画界的成规，“为清代大写派之泰斗”①。到了乾隆、嘉庆时期，又有“扬州八怪”继承“四僧”传统，声势之大，更超过了“四僧”，足与复古派相抗。他们的作品不拘一格，墨气酣畅，写意倾向浓重，而且平民化色彩突出，代表了一种新的审美趣味。扬州画派的代表有金农、郑燮、黄慎、汪士慎、高翔、李方膺、罗聘、华嵒、高凤翰、边寿民等，实际上不限于八人。其中郑燮、金农影响最大，两家皆兼擅诗、书、画，号称“三绝”，这些作家的审美意识已经进入了近代的范畴。

由此可以发现，我们所说的“传统”，是包含着两个层面的，即精神传统和艺术传统，二者互为表里。如果说唐宋以前突破传统、锐意创新主要集中在审美趣味和艺术表达层面，那么随着古代社会向近代社会的转型，新的文化因素的出现，后代的创新就必然地包含了上述二者，这是谁也无法违背的客观规律。

我们将目光再转回到文学领域。小说方面，有一些作品在反思封建社会的人性和人生的时候，同时也表达出了反叛传统的倾向，《儒林外史》和《红楼梦》就是它们的典型代表。《儒林外史》的矛头专门针对传统型文人，作者吴敬梓运用其特有的讽刺艺术，将人性的扭曲和堕落描写得触目惊心，实际上是对传统型文人的人生道路的彻底否定。至于《红楼梦》，曹雪芹则通过一个贵族世家的兴衰预示了整个封建社会的彻底败落，以及朦胧的新的人生理想的萌生和幻灭。反思达到如此深刻的程度，“传统的思想和写法都打破了”②。清代文学中该类自我反思的作品走到这一步，实际上就已迈向了传统的反面。

诗歌领域亦是如此，就在号称“盛世”的乾隆时期，出现了与复古派相对立的“性灵诗派”，声势之浩大，足以掩映一时。性灵派诗人在精神内涵和艺术形式上都有明显打破传统的倾向，尽管他们在创作上也吸收了不少传统方面的东西，跟明末的公安派有所不同，但是，总的方向则是朝着反叛传统的方面去的，无怪乎这派作家受到了当时保守主义批评家的猛烈攻击。到了晚清时期，社会危机凸现，又有梁启超、黄遵宪等人起来呼吁诗界革命，打破古人一统天下的局面，力图开创诗歌创作的新时代，他们已经走到了现代文学的门口。

可见，清代文学实际上存在两个层面的情况，一个层面是对前代传统的集大成；另一个层面，则是新与旧、创造与保守的对立和斗争。应该说，两个层面的并存才是清代文学全面、真实的面貌，它们的消长以及由此带来的古典文学的转换也才是清代文学最重要的特色。当然，反传统、主创新的力量相对来说势力要小一些，它们时隐时显，时强时弱，然而毕竟由小到大，由分散到集中，最

① 潘天寿：《中国绘画史》，256页，上海：上海人民美术出版社，1983。

② 鲁迅：《中国小说的历史的变迁》，见《鲁迅全集》第九卷，北京：人民文学出版社，2005。

后在新世纪与“五四”新文化运动相接轨，终于进入了新文学的领域。

以上以清代文学为例，进行一番简略的论证，说明“一代有一代之所胜”的提法是相对而言的，不能对其作过度阐释，尤其不能理解为各代仅仅是一花独放，而万花必然凋零。假如这样，中国文学也就不会发展成今天这样百花齐放的繁荣局面了。

刘勰"研术"整体观之方法论意义

张利群

【作者简介】张利群,男,湖北罗田人,广西师范大学教授,硕士生导师。

【内容提要】刘勰《文心雕龙·总术》提出"研术"说,将"原道"之文学本体方法论、"圆照"之文学鉴赏方法论、"见异"之文学批评方法论熔铸于一体,以道、法、术之宏观方法作为三大理论支柱,以思维模式、创作方法、艺术技巧和鉴赏批评的多维视角建构了"文心"与"雕龙"的方法论体系。

【关 键 词】研术 原道 圆照 见异 方法论

在刘勰《文心雕龙》的文论批评体系中,方法论是重要的构成内容。刘勰的方法论通过世界观,即文艺观、文论观渗透于《文心雕龙》全书之中。尤其是《总术》篇专门研究方法论问题。所谓"术",指方法及其技巧、技法。刘勰在《书记》篇中从文体角度解释"术":"术者,路也。算历极数,见路乃明。"说明"术"作为方法,具有工具、手段、途径、方向的含义。故而"总术"并不仅仅在于阐述具体的方法,而在于对方法进行理论层面的总体观照,从宏观角度研究方法论的定位、功用和意义,故而陆侃如、牟世金认为"这里的'术'概括了刘勰所论各种创作原理方法和技巧"①。本文即从刘勰的方法论入手,深入探讨道、法、术的关系及其支撑"术"的深层次内涵之理。

一、原道:文学本体方法论

早在刘勰之前的庄子就在庖丁解牛寓言中阐明了"道"与"技"的关系。当文惠君见庖丁解牛是如此快捷完美时惊叹曰:"善哉!技盖至此乎?"庖丁答曰:

① 陆侃如、牟世金:《文心雕龙译注》,522页,济南:齐鲁书社,1995。

"臣之所好者道也,进乎技矣。"①也就是说,庖丁解牛之法靠的是"道"而非"技",依靠的是对对象、活动规律的把握而非技巧、技法的运用。由此而得出"道进乎技"的结论。当然,从辩证法角度看,"道"与"技"的关系其实应是一个东西的两个方面或层面,"道"是规律和本体的呈现,故而亦是"技"的规律和本体,只有循"道"之"技"或"技"之"道"才是最佳方法;"技"应是"道"的外在表现形式,或者说获"道"之"技",入"道"之法。因而"道"从方法论角度而言可谓大技、至技、绝技而非雕虫小技,"道"与"技"的辩证统一,必须寻求由"道"入"技",因"道"而"技"的途径。就此亦可知,"道"是方法本体和规律,显然更高于和进于方法技巧之"技",这不仅是因为"道"具有形而上的宏观指导意义,而"技"则具有形而下的微观操作运用意义,此乃所谓"形而上谓之道,形而下谓之器"的缘故,而且还因为庄子之"道"为自然之道,具有规律、本体、规则的意义。如果将刘勰讨论的"术"对应于庄子讨论的"技"的话,就可明白刘勰之用心也像庄子那样必须揭示出"术"之理,也就是"术"后面的"道"、"理"的规律和本体。因而刘勰在其著作总论中首先是《原道》,不仅是"原"文学之道,而且也"原"方法之"道",原"术"之"道",从而在作为方法的"术"中揭示其"道"的层面。也就是说对"术"也必须"原道",也必须探寻"术"的规律和本体。从方法论角度而言,"原道"除具有探讨方法之"道"来获"道"之意,"原"作为方法使用的动词具有溯源、原则、还原之意;作为名词具有本原、本体、本质之意,因而这是一种探讨本质、本体、本原的方法。刘勰不仅提出"原道",而且还提出"原道心以敷章"、"原始以表未"等命题,因而"原"作为方法论可以从以下四方面展开其内涵和意义。

其一,"原道"的探讨文学本质的方法论。《原道》的目的在《序志》中讲得很清楚:"本乎道",是为了说明文学本质、本体、本原的根本性问题,故而刘勰"原道"的目的是使"文"能归本归宗,能"原"文之道。要使文道能"原",首先必须将文设置在宇宙天地、自然万物中定位,亦即将文道放在天道、地道中定位,故而刘勰先提出天才、地才、人才的"三才"说,将人放置在天、地、人中定位,后列出天文、地文、人文的"三文"说,从而将人文设置在天文、地文中定位,此后再由天道、地道引出人道,将人道设置在天道、地道中定位,最后得出文之道乃"自然之道"的结论。这个"自然之道"就是指规律,顺应自然之道也就是顺应规律、顺应自然,遵循自然而然、无迹可求之法。引申而论,"原道"所"原"文之道,其实就是以自然为本体、本质、本原之道,回归自然之道,返璞归真之道,拨乱反正之道,追根溯源之道。同时,刘勰还指出"原道心以敷章",所谓"道心"指道的精神。刘勰以人之"心"来比喻道,其用意正如《文心雕龙》用"文心"一样,是指称源于心的精神,因而,"道心"一方面含有遵循自然、遵循规律之义;另一方面也含有"人文"所强调的人的精神、人之"心"的作用的意义。故而,刘勰认定人"为

---

① 庄子:《庄子·养生主》。

五行之秀，实天地之心"；"心生而言立，言立而文明"，因此，"原道"其实质是"原人"，"原人"其实质是"原心"，只有"原心"才会有"文心"。这正如易中天指出的："刘勰的'自然'境界亦然：'率志'即'从心所欲'（自由、合目的），'合契'即'不逾矩'（必然、合规律）。它们是对立的，也是统一的。唯其如此，刘勰尽管大讲'术'、'法'、'数'、'则'，强调审美形式的规范化程式化，都与'自然'观念毫不冲突。"[①]由此可见，文原于道，也原于心，是道与心的统一，也是自然之道与人文之心的统一，故而"道心"既可作道之心解，亦可作道与心解。那么，文学的本质、本原、本体是顺道之心，是合心之道，是体现道的精神和实质的人文结果。

其二，"原始以表末"的溯源方法。刘勰在《序志》中指出文体辨析的"原始以表末，释名以章义，选文以定篇，敷理以举统"四法。这里所用的"原始"是作动词用，有溯源之意。因而"原"的方法是寻找源头、初始、根源、原因的方法。这既是一种史源式的探溯源流的历史之法，又是一种辩证逻辑式的探讨前因后果关系的揭示本质、本原的方法。文学何以要"原始"，首先是因为文学的本质、本体、本原有一个发生、起源的问题，也就是文学的源头、根源在哪里，只有找到文学之源，才能发展文学之流。其次是因为文体要"囿别区分"的辨体，没有文体发生起源之源头，就难以把握文体发展变化，也就难以区分辨别不同文体的差别。再次，"原始"是为了正本清源，拨乱反正。文坛时弊所形成的"谬体"、"讹体"、"变体"必须通过"原始"而"表末"，清源才能正本，反正才能拨乱。最后，"原始"是为了探讨事物运动、变化的原因，从前因后果的逻辑联系找到理据和根源，因而刘勰在运用"原始"法时，并不仅仅局限于对文体源流的评论，而且广泛运用于作家、作品、文学史的评论中，使其在运用中不仅是一种历史的方法，而且也是一种逻辑的方法，通过"原始"方法的应用将历史方法与逻辑方法有机统一在一起。

其三，"原"是"师乎圣，体乎经"的确立指导思想和价值取向的方法。《原道》所提出的"原"的方法对《徵圣》、《宗经》的方法论意义是不言而喻的。也就是说所有文学不仅要"原道"，而且还要原圣、原经。虽然刘勰是用"徵"、"宗"来说明圣、经之"原"，但其内在逻辑性及其事理是殊途同归的。因为无论是圣人还是经书，刘勰看来都应是文学之根、文学之本。"道"、"圣"、"经"的关系在《原道》中已说明清楚："道沿圣以垂文，圣因文而明道"，故而"圣"、"经"与"道"一样对于文学而言都有本质、本体、本原的决定作用。由此"徵圣"是从作者角度"原"至"圣"，"宗经"是从作品角度"原"至"经"，将圣人视为作者的源头、经书视为作品的源头。故而刘勰提出："文能宗经，体有六义：一则情深而不诡，二则风情而不杂，三则事信而不诞，四则义直而不回，五则体约而不芜，六则文丽而不淫。""六义"既可谓"宗经"的具体标准和原则，又可谓是对作品完整把握的方

① 易中天：《〈文心雕龙〉美学思想论稿》，155页，上海：上海文艺出版社，1988。

法。尽管这不乏刘勰思想中的正统、正宗因素；但对于纠正当时文坛时蔽，规范和保障文学活动的开展，确立文学的指导思想和价值取向是起了积极作用的。更为重要的是，这种“原”的方法和“徵”、“宗”的方法结合在一起，强调征验实证方法，强调师法传统的作用，从方法论角度而言是具有十分重要的意义和作用的，这对如何确立文学观，确立文学理论批评的指导思想，确立文学评价的价值取向和标准，尤其是确立核心价值体系是有方法论意义的。

其四，“原”的方法在“通变”、“因革”文学史理论中的方法论意义。刘勰的文学史观和文学史理论主要表现在“通变”、“因革”方法论中，刘勰无论是对作家作品的评论也好，还是对各种不同的文体评论也好，都是将其放置在文学史、文体史中来辨析评价的。也就是说，都会有一个史源式的追根溯源的研究，从而准确为其定位和评价。在《通变》和《时序》中刘勰还专门讨论了“通变”、“因革”的理论，其核心就是文学的传承与革新的辩证关系。这些文学史理论讨论的初衷无疑是因为当时的文坛发展现状所致，也就是说面对当时文坛的发展和变异状况，一方面必须从理论上说明其发展变革的根据和原因，这就要“原始”，以说明“变则其久，通则不乏”的道理；另一方面必须通过“原”来辨析创新发展和故作标新立异的文坛时弊的区别，不仅在于“原始以表末”，而且在于拨乱反正，正本清源。故而出于这两方面的创作态势和动机，以“原”的方法来总结文学史理论，必然提出“通变”、“因革”的结论。因而“原”的方法对于文学史研究而言，不失为一种行之有效且辩证合理的方法，因为不“原”就难以知晓“通”和“因”，也就是说不了解背景和源流；不“原”也就难以知晓“革”和“变”，也就是说不了解其发展变化的根据和原因。从这一角度而言，“原”的方法对文学史理论和文学史观的确立起了重要作用，当然，也对文学评论和文学史评论具有重要的方法论意义。

至此，道与术的关系已昭然，刘勰在《总术》中指出“举要治繁”说明“要”与“繁”的关系，从而也就说明“道”与“术”的关系。“举要”也就是抓住根本、本体、源头，因而要“原道”；“沿繁”也就是纲举目张，以道统术，以道总术。正如周振甫指出：“刘勰最后提出掌握创作方法，要‘举要沿繁’。不仅要抓住根本，就是对于各种细枝末节也不能放过。像驾驭时的绳子长一点，虽是细节，‘且废千里’。这正说明他的创作理论讨论到根本问题像神思、体性、风骨等，也不放过像造句用字等小节了。”[①]故而从方法论角度的“原道”也是为了“总术”，为了阐明“道”与“术”的关系。

---

① 周振甫：《文心雕龙注释》，475页，北京：人民文学出版社，1981。

二、圆照:文学鉴赏方法论

对文学鉴赏和批评方法刘勰有《知音》专论,同时又以《才略》、《程器》的作家作品论和《通变》、《时序》的文学史论从理论与实践结合上对“知音”理论进行全面、系统、整体的认识,构成其赏评理论体系。从创作方法和写作方法而言,刘勰在《熔裁》中提出“三准”说:“是以草创鸿笔,先标三准:履端于始,则设情以位体;举正于中,则酌事以取类;归余于终,则撮辞以举要。”也就是由情、事、辞元素所构成的创作标准和要求,同时也展现了创作过程及其创作方法。由此,《知音》曰:“夫缀文者情动而辞发,观文者披文以入情。”鉴赏途径逆创作途径而回溯。刘勰在《知音》中提出的“圆照”说可谓赏评方法论的集中体现。刘勰指出:“凡操千曲而后晓声,观千剑而后识器;故圆照之象,务先博观。”并且还在《总术》中提出“圆鉴”的概念与“圆照”相映成趣。这虽则是立意于平时积累而后才有创作冲动和灵感勃发的理论观点,但其中引出的“圆照”说则与《知音》中所有赏评理论密切相关,是其理论内核和关键。何谓“圆照”?作为一个合成词,是“圆”的“照”之意,所谓“照”指观照,即观赏、审视、评鉴之意;所谓“圆”指圆通、周延、全面之意。“圆照”意指全面、整体、公正的赏评。赏评提倡“圆”,不唯是一个方法问题,而且是一个态度、原则、立场的问题。刘勰深受儒家思想文化影响,同时也深受中国传统“圆”文化和“圆”意识影响。“圆”显然与和谐、中庸、中和、中正等思想有关,从而在思想意识及其方法论上影响刘勰。同时,刘勰倡导“圆照”也直接与他当时所处的文坛现实有关,也就是刘勰针对当时文坛时弊有感而发。他在《知音》中一开篇就感叹地提出“知音其难哉!音实难知,知实难逢”的问题,其原因是赏评者往往存在“贱同而思古”、“文人相轻”、“崇己抑人”、“信伪迷真”等弊端;而文学作品“夫篇章杂沓,质文交加;知多偏好,人莫圆该”,从而见仁见智,莫衷一是,“会己则嗟讽,异我则沮弃”,“各执一隅之解,欲拟万端之变;所谓‘东向而望,不见西墙’也”。显而易见,这些主观与客观、主体与客体的矛盾和问题,不仅会形成“知音”难的困惑,而且会形成误读、误解的偏颇和失误,故而刘勰针对“人莫圆该”的问题才提出“圆照”之说。从方法论意义上理解“圆照”,对批评方法和鉴赏方法而言具有以下四方面作用和表现方式。

其一,“圆照”是一种全面、完整、多角度、多层次的整体赏评方法。刘勰针对“各执一隅之解”、“东向而望,不见西墙”的片面主观的视角提出“圆照”,其正面主张无疑是要求一种多维度的整体赏评方法。他在《序志》中论及其创作用心时也指出了“各照隅隙,鲜观衢路”的文论批评的片面性所形成的弊端:“魏《典》密而不周,陈《书》辩而无当,应《论》华而疏略,陆《赋》巧而碎乱,《流别》精而少功,《翰林》浅而寡要。又君山、公干之徒,吉甫、士龙之辈,泛论文意,往往

间出，并未能振叶以寻根，观澜而索源。”刘勰创作《文心雕龙》的用心之一就在于能弥补“近代文论”的片面性所造成的偏颇，他力图全面、完整、多角度、多层面地把握作品，由浅入深、由表入里、由此及彼、由一到多地进行批评，因而他对文论体系的构建也好，对作家作品的评论也好，还是对各种体裁的史论结合的文体批评也好，都能以多维视角的眼光、虚怀若谷的胸怀、执正驭奇的立场和全面、综合的方法来确定评价体系和标准，从而获得了超越“近代文论”的整体评价效果。除以“圆”纠偏的缘故外，刘勰还以“圆”定“术”。为此，刘勰鉴赏论“圆照”具体表现为“六观”方法：“是以将阅文情，先标六观：一观位体，二观置辞，三观通变，四观奇正，五观事义，六观宫商。斯术既形，则优劣见矣。”这“六观”之术可谓周全、完满，体现了“圆照”的精神。韩湖初认为：“‘六观’正是‘披文以入情’即从形式入手分析作品内容的‘观文’方法，故‘六观’应是方法之义。”[①]也就是说，“圆照”应具体表现为“六观”之法，故而才会有《杂文》“事圆而音泽”、《体性》“思转自圆”、《风骨》“骨采未圆”、《比兴》“触物圆鉴”之论。

其二，“圆照”是一种中和、中庸、中正的朴素辩证法。刘勰所接受并以之为指导思想的儒家、道家文化其实质都含有朴素辩证法思想或辩证法因素。老庄主张虚实相生、有无相应、美丑相对，其“大象无形”、“大音希声”的命题不乏辩证法色彩；儒家主张的“中庸之道”、“中和之美”、“怨而不怒，哀而不伤”也不乏辩证法因素。因而刘勰在《序志》中明确指出：“擘肌分理，唯务折衷。”亦即主张通过具体细致的分析，力求找到不偏不倚、恰当适中的正确主张，故而“折衷”法是充分体现了“圆照”精神的。从“折衷”这一角度来看“圆照”，其含义并非是在原则和立场上和稀泥、调和矛盾、混淆是非的圆滑主义或滑头主义，而是一种寻求合理、合适、合度的辩证方法和方法论，因而“折衷”方法导向和具有和谐、和平、中和、中正的含义。刘勰在其批评实践中，对作家作品的评论都能执历史观和辩证观结合的方法来一分为二的看问题。诸如在《正纬》中不仅指出纬书异于经书的荒谬之处，而且也提出其有益于文学创作之处；在《辨骚》中也辩证地提出屈原《离骚》的宗经有四、离经有四的变异之处。暂且不论其结论准确与否，仅就其辩证折衷的方法而言，其“圆照”的意义是不言而喻的。这种辩证方法还影响到其思维方式，在刘勰的理论思辨中，“圆照”对处理一些理论范畴、命题、理论要素间关系时亦执辩证态度和方法。在《文心雕龙》中，艺术辩证法和理论辩证法的闪光时时可见，“通变”、“因革”、“情采”、“风骨”、“体性”以及对文质关系、情景关系、虚实关系、心物关系等论述中都不乏艺术辩证法和理论辩证法色彩。因此，“圆照”通过“折衷”导向和谐、协调、中和，也是吻合“自然之道”和“为文之用心”的。

其三，“圆照”是一种“执正驭奇”的“正名”方法。刘勰秉承儒家孔子的“正

---

① 韩湖初：《文心雕龙美学思想体系初探》，148页，广州：暨南大学出版社，1993。

名"思想，在其批评理论和实践中无处不见其"正名"的踪迹，如正纬、正体、正声、正言、正位，等等。这虽不乏正宗、正统思想的因素，但也不乏倡导积极上进，健康正确的导向的因素。"正名"就其方法和方法论角度而言，"执正驭奇"就不仅仅是牵涉到方法论的价值取向和思想立场的问题了，而且也牵涉到正确方法的选择和运用的问题。也就是说，赏评不仅要讲究方法，而且要讲究方法的选择和运用。如果没有选择正确恰当的方法，不仅会走弯路，而且会走错路。因为方法的问题其实质就是途径的问题，途径对否，也就决定了目的、目标能否实现。因此，刘勰主张"执正驭奇"的方法和方法论，实则是主张正确、公正、合理的方法，主张对正确方法的选择和运用。同时，刘勰还注意一方面用辩证法来对待"执正"，对一些偏离正宗、正统的"异体"、"变体"采取了折衷和肯定其发展变化的态度；另一方面则强调方法在运用时的灵活机动性和具体情况具体分析的针对性，以保证"执正"而不失正的同时能"与时俱进"地发展变化，这就使"执正"也落实于"圆照"方法中了。

其四，"圆照"是一种"知音"式交流沟通方法。所谓"知"是知己知彼、知根知底、知心知情，因而是一种彼此间相亲相近的交流沟通的方式，是"心有灵犀一点通"的相知方式。"圆"从形式和形状角度看，具有周延、循环、交通、圆满之含义，因而也象征了赏评中主客体之间相互交流沟通契合的"知音"状态和相知方式。刘勰将"知音"视为赏评活动中最佳状态和最佳方式，就是因为"知"一方面是知己知彼、相亲相近的主客体关系，由此才能交流沟通；另一方面也是主体性充分发挥，甚至能融情于景、借景抒情的对象化观照、移情观照，共鸣观照的主客体交融、主体间性状态。因此，"知音"作为一种方法来看，其实就是一种以交流对话的方式进入赏评活动从而达到沟通契合目的"深思鉴奥"赏评方法。

综上所述，"圆照"、"圆鉴"、"圆该"不仅是方法，而且也是方法论，更是思维方法和理论方法，因而对创作鉴赏批评和理论构建都具有方法论意义。王先霈从中感悟而提出"圆形批评论"，说明现代文论正是在此基础上发展的结果。

三、见异：文学批评方法论

刘勰在《通变》中开篇明义地指出："夫设文之体有常，变文之数无方，何以明其然耶?"胡大雷认为："这里指出了创作的两大目标，即追求'有常之体'与'通变无方'，这里也指出了批评的两大任务，一是对'有常之体'的考察，'必资于故实'的'名理相因'的'有常之体'，批评时通过'宗经'与对照文体规范即可解决问题；二是对'变文'的'无方之数'的考察，这是'异'，如'文辞气力'之类，每个作家、每篇作品都是相'异'之处，这所谓'异品'一定要通过'酌于新声'来

解决，这就是‘见异’的过程。”[1]

刘勰在《知音》中还提出了“见异”观：“见异，唯知音耳。”故而，“见异”与“知音”密切相关，相互作用，只有“知音”者才能“见异”，而能“见异”者才能谓之“知音”。所谓“异”是与同相对而言的差异、特异、奇异，一方面是指两者比较有所区别和差异；另一方面是指具有不同于其他的个别性、个性、独特性所形成的特性和特征；再一方面是指区别于常态的非常态、超常态、变态现象，甚至会出现怪异、奇异的变异现象或异端现象。中国古代思想文化中的正统、正宗一贯有排除异己、排斥异端邪说的“非异”观念，这显然不利于创新发展和追求个性、独特性，因而对标新立异总会存在着众说纷纭的正反分歧和争执。刘勰标榜正统、正宗这是不言而喻的，从《原道》、《徵圣》、《宗经》、《正纬》等篇章中均可见一斑，然而刘勰力倡个性、独创性、独特性也是有目共睹的，这在《辨骚》、《通变》、《时序》、《体性》、《神思》诸篇章中显而易见。因此，刘勰在《知音》中提出鉴赏批评必须“见异”的观点是不足为奇的。严格而论，“见异”并不仅仅是指一种批评方法或思维方式，而且还是指称批评的价值取向和批评原则，是指批评者的独特视野和独特发现。这显然既联系于作家作品的创作独特性和个性，而且也联系于批评家的批评独特性和特征。从这个角度看，刘勰不仅建立了“见异”理论，而且实践了“见异”批评，他的《文心雕龙》就充分体现其独特的用心和独特的创意，其理论批评的独特性和个性的“见异”是显而易见的。从批评方法论角度看“见异”，其表现方式和意义体现在以下三方面。

其一，“见异”的批评方法是缘自创作的“异采”而设置的。批评“见异”是因为创作“见独”。文学创作是作家的一种独创性写作活动，作品凝集着作家的个性、个别性、独特性，因而文学才具有其特性和特征，这在《体性》、《神思》、《物色》等创作理论中早已阐发。在《知音》中，刘勰提出“见异”是缘于“昔屈平有言：文质疏内，众不知余之异采”之说，屈原之说见于《楚辞·九章·怀沙》，意称其文外表与内涵不注意修饰而表面上会显得朴实无华，但世人则不明白其中蕴藏着与众不同的独特才华。故而刘勰接此言说而论：“见异，唯知音耳。”也就是说针对这种“异采”之文的批评，只有“知音”才能“见异”，而要“知音”就必须使批评具备“见异”的眼光和素质，使批评家与作家的独创性在“见异”上成为“知音”，在“见异”上获得共识和交流沟通。这说明，批评“见异”是因为批评对象的文学作品是创作“见异”的产物，是“异采”纷呈的批评对象，只有通过批评“见异”才能真正有效地发掘作品的内涵和价值。因此，从批评“见异”缘于创作“异采”的角度看，批评只有发现作品的“异采”才能“见异”；批评只有依循作品的“异采”出发去进行批评才能“见异”。由此可以说，批评“见异”是对创作“异采”的继续和发展，批评“见异”实质是批评家创作“见异”的表现形式，是批评家的

---

[1] 胡大雷：《〈文心雕龙〉批评学》，120 页，桂林：广西师范大学出版社，2004。

创作方法、创作原则、创作价值取向的个性、独创性体现，也是批评的特性和特征的体现。

其二，“见异”是针对谬见、成见、雷同之见的批评时弊而提出的创见主张和方法。针对批评时弊，刘勰提出对“贱同而思古”、“文人相轻”、“崇己抑人”、“信伪迷真”、“执一隅之解”的批评，这些现象的弊端会形成批评谬见、成见以及雷同的结果，这不仅会造成对文学作品的误读、误解，甚至歪曲和损害，而且也会造成批评制度、秩序的混乱无序，对批评造成伤害。这些批评存在的谬见、成见、雷同之见的弊端从思想立场角度而言是不难知其价值取向、思想观念的偏颇的，其思维方式、认知方式的偏颇也是明显的，从而导致在批评态度上的固执性、独断专横性和私心成见。从方法论角度而言，囿于成见的批评方法无疑是一种带有片面性、绝对性、肤浅性的方法，既缺乏整体、全面、综合的辩证视角，又缺乏公正、公平、准确的正确视角，当然就更不用说缺乏“见异”的独特视角了。因而刘勰提出“见异”批评方法，一方面是对谬见、成见的批评和校正；另一方面则是对那种人云亦云、从众趋同的雷同之见的批评和校正。“见异”批评不仅提出了要求公平、公正、准确的批评原则，而且也提出要求创新、有个性和独创性的批评原则。

其三，“见异”是依循辩证法的批评方法。刘勰针对自己的批评实践在《序志》中指出：“及其品列成文，有同乎旧谈者，非雷同也，势自不可异也。有异乎前论者，非苟异也，理自不可同也。同之与异，不屑古今；擘肌分理，唯务折衷。”由此可见，刘勰对同与异的看法也力求辩证折衷，合情合理，并不是一味绝对反对“同”而追求“异”。他认为在评论作家作品过程中与过去评论会有同的一面，但绝非雷同，而是情理、事理、物理之“势”必然会在交流沟通中认同；而与过去评论会有差异的一面，也绝非是刻意标新之异，而是循其道理规律则无法赞同旧说。因而，无论同或异，不能以古今之说而论，而应具体情况作具体分析，才能得出不偏不倚的正确结论。由此可见，批评“见异”也是具有辩证法因素和意义的。其实，辩证法思想贯穿于其理论批评体系，使之呈现出艺术辩证法的色彩。同时，“见异”方法在其文体观、文学史观中通过辩证法也得到充分体现。例如《通变》中提出“通”与“变”、“因”与“革”的辩证关系，无论是就“变”与“革”也好，还是就“通变”、“因革”也好，都能充分体现“见异”的精神，体现出创新、发展、变化的精神。

其四，“见异”是一种独辟蹊径的独见方法。刘勰的“见异”不仅是在众说纷纭中鹤立鸡群、不流于俗的独见，而且是在颇有争议，甚至为正统、正宗、主流所排斥的“异端”的辩护中自持的独见。他一方面要从“执正驭奇”的立场出发，对“异体”、“变体”及其“异端”提出批评并要求拨乱反正、正本清源的“正体”；另一方面，他又从“辩证折衷”的方法论角度，对“异体”、“变体”及其“异端”进行实事求是的分析和一分为二的辩证考量，对其积极可取的一面进行充分肯定，从而

体现出他力排众议、独辟蹊径的“见异”之独见。如在《辨骚》中他针对屈原《离骚》的各种颇有争议的不同意见，提出“将核其论，必征言焉”的征验、核实、考证的主张，从事实出发，从作品实际出发，从“变乎骚”的立意和基本思路出发，肯定其优点和特点，批评其不足和缺陷，在一分为二的辩证法思想和方法引导下，对屈原及其《离骚》作出公正、公平、准确的评价，其宗旨并不仅仅是平衡和折衷对屈原的宗经还是离经的不同争议，而且更是超越两种截然对立、矛盾的观点而作出极富创造性的独见：“其衣被词人，非一代也”，“不有屈原，岂见《离骚》？惊才风逸，壮志烟高。山川无极，情理实劳。金相玉式，艳溢锱毫”。这样的评价无疑是对屈原及其《离骚》的充分肯定，甚至奠定了中国文学的“风骚”传统和《离骚》在文学史上的经典地位。刘勰对屈原及其《离骚》的独见无疑一方面来自他的综合、整体、全面的批评方法；另一方面来自他的“见异”方法，即对“变乎骚”的“变异”的强调。冯春田认为：“刘勰辨析屈赋等，即在于剖析一个‘文变’的典型。这个典型是由‘取镕经意’和‘自铸伟辞’而成为影响几代辞人的‘艳逸’之文：‘取镕’’便有‘宗经’，即继承（经典）的一面，‘自铸’便有新变的一面，并且是在‘取镕’这一基础上的新变。”[①]因此，自刘勰之后，对屈原及其《离骚》的争议以及对此的各种偏见才由此平息，同时也才由此开辟了富有“见异”色彩的批评新天地。

由此可见，“见异”不唯是批评方法，而且也是批评目的；不仅是批评视角，而且也是批评原则。没有“见异”就没有独创性和个性，也就没有文学的特点和文学的发展。正因为刘勰有“见异”的思想和方法，才会有其理论创新和批评创新，理论批评的“见异”，也才会有文学的创新和文学的发展。

综上所述，刘勰的“研术”通过“原道”、“圆观”、“见异”等构成了一个完整的方法论体系，深入地阐发了“文心”之“心术”与“雕龙”之“文术”。正如吴林伯所说：“那么‘总术’即篇中的‘执术’，主张作者‘联辞结采’，一定要掌握‘文术’，决不允许‘弃术任心’。彦和非常重视文学语言的艺术美，他看到‘古来文章，以雕缛成体，以‘雕龙’名书，认定作者作文要像工匠雕刻龙的纹采似的。’”[②]只有统观“总术”对“雕龙”和“文心”的双重作用，才能深入理解“研术”所蕴涵的方法论意义。

---

① 冯春田：《〈文心雕龙〉阐释》，145 页，济南：齐鲁书社，2000。

② 吴林伯：《〈文心雕龙〉疏义》，526 页，武汉：武汉大学出版社，2002。

原始的冲动

——反映在我国古代叙事文学中的食人欲望

陈金文

【作者简介】陈金文，男，山东鱼台人，文学博士，广西民族大学教授，硕士生导师。

【内容提要】无论中外大都曾存在以人为食的风俗，人类祖先有过同类不相食的历史。随着社会的发展，食人成了人类的禁忌，但这种经验却沉淀于人们的记忆，保存于集体无意识之中。人们在远离了茹毛饮血的时代后，先人的观念或意识却还在纠缠着他们，洪荒时代的野性常以化装或不化装的形式体现于人们的行为或话语中，特别是反映在我国的一些叙事文学作品中。

【关 键 词】叙事文学　食人风俗　食人欲望

一

在我国古代叙事文学作品中不乏以人肉为食的英雄，他们突破了人类社会初期之后逐渐形成的同类相食的禁忌，以吃人为常，以人肉为美味，身上散发着青铜时期部落英雄的蛮野之气。

杜光庭在《虬髯客传》中云："（客）于是开革囊，取一人头并心肝。却头囊中，以匕首切心肝，共食之。"[①]故事中的虬髯客随身携带人头及人的心肝作为下酒之物，而李靖似乎也不以食人肉为怪，与其分而食之。

《三国演义》第十九回中，有刘安杀妇招待刘备的情节。"一日，到一家投

① 叶桂刚、王贵元：《中国古代十大传奇赏析》，258页，北京：北京广播学院出版社，1992。

宿，其家一少年出拜，问其姓名，乃猎户刘安也。当下刘安闻豫州牧至，欲寻野味供食，一时不能得，乃杀其妻以食之。玄德曰：'此何肉也？'安曰：'乃狼肉也。'玄德不疑，乃饱食一顿，天晚就宿。至晓将去，往后院取马，忽见一妇人杀于厨下，臂上肉已都割去，玄德惊问，方知昨日食者，乃其妻之肉也。玄德不胜感伤，挥泪上马。刘安告玄德曰：'本欲相随使君，因老母在堂，未敢远行。'玄德称谢而别……"[①]此处讲猎户刘安杀掉妻子招待刘备，让人毛骨悚然！故事中的刘备虽是被动食人，但他得知真相后，也只是有些感伤而已，对自己吃了人肉并未表现出不安，且还向刘安称谢，可见，他也认为人肉是可食的。

《水浒传》中的梁山好汉多有食人者。第三十一回云："宋江在火光下看时，四下里都是木栅，当中一座草厅，厅上放着三把虎皮交椅，后面有百十间草房。小喽罗把宋江捆做粽子相似，将来绑在将军柱上。有几个在厅上的小喽罗说道：'大王方才睡，且不要去报。等大王酒醒时，却请起来，剖着牛子心肝做醒酒汤，我们大家吃块新鲜肉。'"就"小喽罗"所言，清风寨上上下下都属食人一族，且在食用人肉上还有等级之分，吃心肝是头领们的特权，一般喽罗仅能吃到肉。又云："当下三个头领坐下，王矮虎便道：'孩儿们快动手，取下这牛子心肝来，造三分醒酒酸辣汤来。'只见一个小喽罗掇一大铜盆水来，放在宋江面前。又一个小喽罗卷起袖子，手中明晃晃拿着一把剜心尖刀。那个掇水的小喽罗，便把双手泼起水来，浇那宋江心窝里。原来人心都是热血裹的，把这冷水泼散了热血，取出心肝来时，便脆了好吃。"[②]就以上描写来看，对清风寨的好汉来讲，吃人绝不是偶然事件，他们在吃人方面已经积累了一些经验，掌握了一些技巧。另外，就"小喽罗"和王英都称宋江为"牛子"来看，他们大概是把吃人等同于吃牛，将其看作司空见惯的事。《水浒传》第四十二回写道："李逵盛饭来，吃了一回，看着自笑道：'好痴汉，放着好肉在面前，却不曾吃。'拔出腰刀，便去李鬼腿上割下两块肉来，把些水洗净了，灶里抓些炭火来便烧，一面烧，一面吃。吃得饱了，把李鬼的尸首拖放屋下，放了把火，提了朴刀，自投山路里去了。"[③]此处讲李逵以李鬼的肉下饭，且以人肉为"好肉"，可见对李逵来讲吃人肉是非常正常的事。十字坡开店的菜园子张青、母夜叉孙二娘把来往客商用蒙汗药麻翻后，"将大块好肉，做黄牛肉卖，零碎小肉，做馅子包馒头，如此度日"[④]。张青、孙二娘竟以卖人肉和人肉包子为业，将此作为谋生手段。除此之外，梁山英雄中的催命判官李立、旱地忽律朱贵等也都曾开黑店、经营人肉大餐，是名符其实的食人者。梁山英雄中未曾吃过人肉者不多，《水浒传》第四十回讲，梁山英雄拿了黄文炳之

---

① [明]罗贯中：《三国演义》，164—165页，北京：人民出版社，1985。

② [明]施耐庵：《古本水浒传》(一)，335—336页，石家庄：河北人民出版社，1985。

③ [明]施耐庵：《古本水浒传》(二)，75页，石家庄：河北人民出版社，1985。

④ 同③，55页。

后，晁盖让人将其割了下酒，李逵就将黄文炳"割一块，炙一块"，然后又将其"割开胸膛，取出心肝，把来与众头领做醒酒汤"[①]。大概当时江州劫法场救宋江的所有梁山好汉都参与了这次吃人事件。

总之，在古典小说中有不少涉及英雄食人内容的描写。小说作者在讲到这些令人发指的反人类行为时，竟没有表示否定或表现出任何反感，却常常似乎有意以此渲染英雄豪杰的勇武无畏。

二

在更多的叙事文学作品里，吃人的行为是在经过化装之后被合理化的。在我国的一些文学作品中，与人在本质上无异的植物果实或块根是可以使人得道成仙或长生不老的灵丹妙药，这种与人无异的所谓长生之药常常是多年的人参或何首乌。南朝刘敬叔《异苑》云："人参一名'土精'，生上党者佳，人形皆具，能作人啼。昔有人掘之，始下铧，便闻土中呻吟声，寻音而取，果得人参。"[②]《异苑》中说，生长于上党的人参形状同人一样，并且像人一样会哭或发出呻吟声。这是较早关于人参具有人的形体及人的其他方面特征的相关记载，此后在我国的文学作品中那些生长千年，已变化为人的人参一直被说成是可使人长生不老或得道成仙的灵药。《西游记》第二十四回云："……草还丹，又名人参果，三千年一开花，三千年一结果，再三千年才得熟，短头一万年方得吃。似这万年只结得三十个果子。果子的模样，就如三朝未满的小孩相似，四肢俱全，五官咸备。人若有缘，得那果子闻了一闻，就活三百六十岁；吃一个就活四万七千年。"此处讲万寿山五庄观有一棵人参果树，结人形仙果，闻一闻能活数百岁，吃一个可活几万年。书中又讲，当童儿向唐僧献上仙果让他解渴时，唐僧云："善哉，善哉！今年到也年丰时稔，怎么这观里作荒吃人？这个是三朝未满的孩童，如何与我解渴？"[③]可见在唐僧眼里五庄观的人参仙果与人并无差异。《荡寇志》一百一十六回讲，陈希真派人去采集参仙的纯阳丹血救刘慧娘的命，小说中言，那参仙与人基本上没有什么差别："那人参在地下三百年，秉上天瑶光之精，感山川灵秀之气，全具人形；六百年，便外开九窍，内生脏腑；九百年，能出地面，参拜星斗，游戏山川。"[④]小说中的参仙有人形，具人之九窍和脏腑，能参拜、游戏，非人而何？

---

① [明]施耐庵：《古本水浒传》(二)，289页，石家庄：河北人民出版社，1985。

② 叶桂刚、王贵元：《中国古代十大志怪赏析》，713页，北京：北京广播学院出版社，1992。

③ [明]吴承恩：《西游记》(上)，208—210页，北京：中华书局，1993。

④ [清]俞万春：《荡寇志》(下)，674页，北京：人民文学出版社，1981。该版本原文为："那人参在地下三百年，秉上天瑶光之精，感山川灵秀之气，全具人形六百年，便外开九窍，内生脏腑；九百年，能出地面，参拜星斗，游戏山川。"笔者以为标点有误，做了修正。

另外，在我国的民间传说中往往讲，多年的人参或何首乌常以男童或女娃的形象混迹于人间，如有人能识破得而食之，便可成仙升天。流传于全国各地的“云中寺”型传说便是讲述这样的故事的。传说云，某寺原在地上，一小和尚与一小孩相善。老僧发觉，暗拴红绳于小孩身上，循绳跟踪，掘地得一人形何首乌，遂让小和尚架火蒸煮。老僧因事外出，小和尚禁不住何首乌香味之诱惑，将其煮熟后吃掉，并用汤浇寺之四周，寺庙遂升至云间，小和尚自然成了神仙。嵩山有“竹林寺”的传说，泰山有“悬云寺”的传说，辽宁闾山有“悬阳寺”的传说，都是讲述该类型的故事，何首乌有时也被说成是人参。[①] 这种因机缘巧合得食参娃等而得道升仙的情节是我国民间故事中一个重要的叙事模式。

在以上作品中，所谓的长生不老之药，看似植物的块根或果实，实际上却无异于人，它们有人的外表，人的意识、情感和行为，本质上与人没有什么差别。对此，也许有人会说，在文学作品中之所以会有这样的描写是因为人参和何首乌块根的形状的确有些像人。但笔者以为，这种回答显然有些肤浅，因为在文学想象中这些可以让人长生或升仙的灵药已经不仅仅是像人，而已经是人！

三

在一些文学作品中，有时将人的同类相食置于灾荒、饥馑的紧急情况下，或在写到人的同类相食时表现出强烈的否定或厌恶，将这种行为视为不可饶恕的恶行，这些都是不难理解的。但如上所述，在一些文学作品中也有赤裸裸地描写人的同类相食，而看不出一点否定或厌恶的意思；在另一些文学作品中，则是将人的同类相食的现象稍作化装后而加以合理化。对此，我们不能不产生疑问，在我国古典文学中为什么会有这类反文明的情节呢？

路易斯·亨利·摩尔根曾经指出：“我们……有理由相信吃人的风气在整个蒙昧阶段是普遍流行的。”[②]近年来，摩尔根的论断为越来越多的人类学家所肯定，他们开始倾向于相信在原始部落确实存在食人的习俗，并把目光投向对这一现象的研究。他们大都从文化的或经济的两个方面寻找原始部落存在食人风俗的原因。美国文化人类学家 P. R. 桑迪在《神圣的饥饿》一书中，通过考察 156 个社会标本，说明食人俗一度在美洲、非洲及太平洋诸岛较为普遍地存在，并将食人俗大致归纳为礼仪式食人、习俗化食人和幻想中的食人事件三类。P. R. 桑迪以为原始部落的食人不是因对蛋白质的需要，而是有着深层的文化含

---

① 姜彬：《中国民间文学大辞典》，450 页，上海：上海文艺出版社，1992。

② ［美］路易斯·亨利·摩尔根著，杨东莼等译：《古代社会》，22 页，北京：商务印书馆，1983。

义,与原始人类的信仰观念有着密切关系。[①] 美国另一位人类学家马文·哈里斯在《好吃:食物与文化之谜》一书中,对印第安人中的食人俗进行了分析,他以为原始民族的战争食人"是前国家时期战争中的一个司空见惯的副产品"[②],原因在于他们将俘虏吃掉,要比让俘虏活下来与他们争夺口粮更为划算。他从经济方面寻找原始民族吃人的原因。当然,研究原始部落食人俗的学者远不止以上两位,在此无须一一列出。

我国的原始社会自然也有食人俗的可能。1939—1940年,美国人类学家魏敦瑞发表《中国猿人是否残食同类》的演讲,1943年又发表《中国猿人头骨》的专著,他根据对北京猿人头骨化石的考察,断言北京猿人中曾存在食人风俗。一些古代文献也可以说明我国曾存在食人的风俗。屈原《招魂》云:"魂兮归来,南方不可以止些!雕题黑齿,得人肉以祀。以其骨为醢些。"[③]讲南方的后进部落,用人肉祭祀鬼神,并将人骨做成酱吃掉。《墨子·鲁问》云:"楚之南,有啖人之国者焉,其国之首子生,则解而食之,谓之宜弟。美则遗其君,君喜则赏其父。岂不恶俗哉?"[④]说楚之南有食人国,该国之人以为吃掉头生子能增强繁殖力。《列子》中也有类似记载,《汤问》篇云:"越之东有辄沐之国,其长子生,则鲜而食之。"[⑤]就以上来看,在战国时期我国南方少量地区的后进部族中可能还存在着食人的风俗。以后随着社会的发展和进步,食人俗虽然不复存在,但以人肉为食的现象却长时期没有根绝,史书上常有对惨无人道的食人者的挞伐,也有对民众将被处决的罪犯食肉寝皮的激愤场面的记述,更有对"割股疗亲"之类"孝行"的表彰。王增勇曾对中国古代食人现象展开研究,将其分为两类,一为生物性食人,即以人为食物,补充人体所需的蛋白质;一为宗教性食人,即吃人是出于巫术或其他宗教性目的,是文化观念支配下的食人。[⑥]

总之,在历史上,无论中外大都曾存在以人为食的风俗,人类祖先有过同类相食的历史。当然后来随着社会的发展和人类的进步,食人成了人类的禁忌,但食人的经验却沉淀于人们的记忆,保存于集体无意识之中。人们在远离了茹毛饮血的时代后,先人的观念或意识却还在纠缠着他们,洪荒时代原始先人的野性仍常常以化装或不化装的形式体现于人们的行为或话语中,而我们却常常不能自觉。至此,我们就不难明白文学作品中为何会有首肯人类同类相食的内

---

① [美]P. R. 桑迪著,郑元者译:《神圣的饥饿》,13—14页,北京:中央编译出版社,2004。

② [美]马文·哈里斯著,叶舒宪等译:《好吃:食物与文化之谜》,260页,济南:山东画报出版社,2001。

③ 刘让言:《屈原楚辞注》,74页,乌鲁木齐:新疆人民出版 ,1982。

④ 吴毓江、孙启治:《墨子校注》(下),734页,北京:中华书局,1993。

⑤ 严北溟、严捷:《列子译注》,123页,上海:上海古籍出版社,1986。

⑥ 王增勇:《神话与民俗》,116页,西安:陕西人民教育出版社,1993。

容，这正是人们在不经意间对无意识中食人欲望的流露！而当我们在鉴赏这些文学作品时，对这类血淋淋的情节常常表现出的见怪不怪或浑然不觉，也正是因为这类描写与我们深层无意识中的一些内容有着某种程度的契合。

钱钟书文学批评的逻辑起点与基本向度

焦亚东

【作者简介】焦亚东，男，河南西平人，文学博士，广西民族大学教授，硕士生导师。

【内容提要】旁征博引是钱钟书文学批评中非常突出的话语特征，仅以“打通”、“比较”去认识和评价此特征，尚未能触及钱氏批评话语形成的内在原因。钱钟书文学批评话语的形成，与中国古代文论“作识一体”的言说立场有着密切的关系，其所达成的是在众多话语现象的聚合中指摘修辞利钝的批评目的，这应该视为钱钟书文学批评的逻辑起点与基本向度。检讨此问题，对于客观认识钱钟书文学批评话语的特色以及更深入地理解中国传统文论的批评策略，具有一定的启发意义。

【关 键 词】钱钟书　文学批评　旁征博引　作识一体　修辞批评

一、旁征博引的话语特征

几乎所有的钱钟书研究者都注意到了这样的事实：旁征博引是钱氏学术著作相当突出的话语特征。有研究者曾将《管锥编》比喻为一片由多种语言组成的“引文丛林”；还有研究者指出，钱著体现出一种“现象学式的话语空间”，在此空间里，中西不同文化、不同学科的逻辑性的历史叙述被还原成一种本然的话语现象，交互生发，立体对话，成就出一幅幅巴赫金式的话语嘉年华场景。事实也正如此，对钱著的阅读，常常使我们陷入一种既兴奋又疲惫的状态——各式各样的文献引语如碎片般纷至沓来，令人目不暇接，似乎永远也没有穷尽。

对于钱钟书著作的这种话语特征，学术界的认识不尽一致，归纳起来主要有以下四种看法：1. 认为其是钱钟书继承发扬“博采慎取”的传统治学精神的体

现。2.认为其是钱钟书炫博矜学、热衷“掉书袋”的结果。3.认为其是钱钟书在学术思想和学术体系上缺乏创建性的表现。4.认为其是钱钟书某种具体学术研究方法的外在表征。笔者认为，由于观照的立场和角度不同，存在不同的看法实属正常，不过，既然我们都承认旁征博引是钱钟书学术著作最为突出的话语特征，我们也许不应该满足仅仅只从“学识渊博”、“博学深思”、“炫博矜学”、“掉书袋”、“缺乏思想”或“体系松散”这样一些角度去审视此特征。旁征博引作为钱钟书终其一生乐此不疲的喜好，作为钱钟书全部学术著作一以贯之的话语特色，恐怕更应该考虑到其可能与钱氏学术研究的某种理念、视阈、维度、取向、策略以及方法有密切的关系。基于此，本文拟通过考察钱钟书文学批评的逻辑起点，分析上述特征形成的原因，并在此基础上揭示钱钟书文学批评的基本向度。

“逻辑起点”指的是某个学科体系或结构赖以建立的基础，原属学科体系建构研究方面的术语，笔者这里借此概念指称钱钟书文学批评的原初动因。我们知道，每一门科学都有自己特定的理论体系，每一种体系都有各自的内在结构，而要形成一个严密的体系或结构，则必须要有一个逻辑的起始点，正是它决定着不同的理论体系或结构在性质上的差异性。因此，本文所谓的“逻辑起点”，指的是影响和制约着钱钟书文学批评话语形成的最基本的出发点。

就此意义而言，人们通常所说的“打通”和“比较”，其实并非钱氏文论的逻辑起点，而是他文学批评话语形成的一个环节。换言之，“打通”和“比较”只是方法论意义上的一个逻辑起点，虽然它也影响、制约着钱氏文学批评旁征博引的话语特征的形成，但必须看到，决定着“打通”、“比较”的还有另外的因素，这就是中国古代文学批评“作识一体”的言说立场，此因素如果可以看成是钱钟书文学批评活动的最基本的出发点，那么，它才是逻辑起点。我们不妨这样表达上述意思：作识一体（逻辑起点）→“打通”、“比较”（研究方法）→旁征博引（话语特色）→修辞分析（基本向度）。

笔者认为，文学批评的逻辑起点，对于批评话语的形成具有重要的作用，在很大程度上，正是基于“作识一体”的批评立场，钱钟书文学批评话语才会形成旁征博引的话语特色，达成修辞分析的批评目的。检讨此问题，对于客观认识钱钟书文学批评话语的特色以及更深入地理解中国传统文论的批评策略，或许具有一定的启发意义。

二、“作识一体”的逻辑起点

中国古代的文人常常扮演双重的角色，既是吟诗作赋的作家，又是品评鉴赏的论者，多集创作、赏析和批评于一身。清人张晋本的《达观堂诗话》尝言：“昔人谓诗文一道，作者难，识者尤难。余谓农夫识谷，织女识布，作与识原是一家眷属，盖失则两失，得则两得也。”所言正是此意。中国古代没有独立意义的

文学批评，传统文人从事文学鉴赏和批评的目的，往往是欲通过研讨创作之心得，分析创作之得失，去提高自身的创作水平，所谓“得诗人之关键，窥作者之阃奥”是也。这也即是《达观堂诗话》将创作与鉴赏视为相辅相成、双向互动关系的原因，其意与钱钟书反复强调的“词人体察之精，盖先于学人多多许矣”，旨归一致。可以说，与现代批评的独立性相比，传统批评与创作之间的依附关系、互动关系要紧密得多。

夏志清曾指出，“钱钟书自己写旧诗，深知其中苦乐”，“加上唐宋以来的诗集，诗话都读遍”，因此是写诗论“最理想的人选”；他还非常推崇钱钟书的“博学和眼力”，认为“一个人文学作品读得极少，‘感受力’和‘洞察力’极弱，不管他借用任何最时髦、最科学的文学理论和批评方法，也无法变成一位批评家”。夏氏的上述看法，尤其是将钱钟书的“写诗”与“论诗”、“博学”与“眼力”合观，确实切中肯綮。钱钟书尝自言“感兴趣的是具体的文艺鉴赏和评判”，他的文学批评，少有空泛的长篇理论和高头讲章，多是在中西古今众多文本的聚合之下展开的精细的语言修辞分析，个中原因，不一而足，但在笔者看来，试图以一位诗人兼鉴赏家的眼光去审视不同作品在某个共同的方面（诸如典故、字法、句法、命意、取象等）存在的优劣高下，从而体会揣摩创作的经验、手法和技巧，未始不是钱钟书文学批评一个重要的出发点。可以说，与同时代的批评家相比，传统文论“作识一体”的言说立场，在钱钟书那里体现得最为明显。

首先，钱钟书有着较为自觉的“作识一体”意识。钱钟书曾自述十六岁习颂《古文辞类纂》、《骈体文抄》、《十八家诗抄》等书籍，“及入大学，专习西方语文”，在广泛接触中西文学的基础上，开始试着比较不同文学作品之间共同的诗心文心，他说：

> 择总别集有名家笺释者讨索之，天社两注，亦与其列。以注对质本文，若听讼之两造然；时复检阅所引书，验其是非。欲从而体察属词比事之惨淡经营，资吾操觚自运之助。渐悟宗派判分，体裁别异，甚且言语悬殊，封疆阻绝，而诗眼文心，往往莫逆闇契。至于作者之身世交游，相形抑末，余力旁及而已。

宗派、体裁、言语的隔阂，不能妨碍文学作品的“打通”、“比较”，究其缘由，固然是因为“诗眼文心”的“莫逆闇契”，然而，更进一步思考此问题则不难发现，按照钱氏所述，自己“体察属词比事”之目的，乃是为着“资吾操觚自运”。换言之，在“打通”、“比较”这个目的之上，还有一个决定着它的更高层次的目的，这就是试图通过不同文本之间的相互参照，体会诗人言说的良苦用心（察属词比事之惨淡经营），以有助于自己诗艺的提升（资吾操觚自运之助）。在20世纪文化史上，钱钟书是以学者、批评家和诗人、小说家的多重身份登场的，恰如杨绛

所言，“《管锥编》、《谈艺录》的作者是个好学深思的钟书，《槐聚诗存》的作者是个‘忧世伤生’的钟书，《围城》的作者呢，就是个‘痴气’旺盛的钟书”。他留下了后人难以超越的学术巨著《谈艺录》、《管锥编》，也留下了脍炙人口的小说《围城》和一本典雅蕴藉的旧体诗集《槐聚诗存》。钱钟书虽然留过洋，熟读西方典籍，然而骨子里却带有强烈的旧式文人的旨趣，他曾自言：“余雅喜谈艺，与并世才彦之有同好者，稍得上下其议论。”而考其生平交游，能入得他眼的“并世才彦之有同好者”，也只是陈石遗、李拔可这样的诗坛前辈和与之同龄的冒效鲁等人。读过《石语》的人或许都对钱钟书月旦人物、炫示眼界、指摘利钝的狂狷之态留有深刻的印象，例如下面这则记录：

> 王壬秋人品极低，仪表亦恶，世兄知之乎？钟书对曰：“想是矮子。”丈笑曰：何以知之？曰：“忆王死，沪报有滑稽挽诗云：‘学富文中子，形同武大郎’，以此揣而得之。”曰：是矣。其人嬉皮笑脸，大类小花面。著作惟《湘军志》可观，此外经学词章可取者鲜。余诗话仅采其诗二句，今亦忘作何许语。钟书对曰：“似是‘独惭携短剑，真为看山来。’”曰：世兄记性好。

套用前引杨绛评钱钟书的话，《石语》中的钟书，就应该是个狂放不羁的诗人。这是钱氏为人为学充满奇怪矛盾的一个缩影，他虽然洞悉人情世故，能够明哲保身，但实际上非常神往旧式文人睥睨众生的名士风范，这样的书生之气体现出他作为文人雅士的另一面，与那个严谨不苟的学者钱钟书并不那么一致，笔者曾在《管锥编》里读到这样的文字：

> 犹忆李宣龚丈七十寿，名胜祝釐诗文，琳琅满墙壁而盖几案；陈汉第先生赋七律以汉隶书聚头扇上，余方把翫，陈祖壬先生傍睨曰：“近体诗乃写以古隶耶？”余憬然。后读书稍多，方识古来雅人深致，谨细不苟，老宿中草茅名士、江湖学者初未屑讲究及乎此也。

这段话对“古来雅人”的追慕之情溢于言表，同时多多少少也流露出某种得意洋洋的味道，这与作者以诗人自居、自视甚高的心态不无关系。杨绛曾说：“《谈艺录》和《管锥编》是他的读书心得，供会心的读者阅读欣赏。他偶尔听到入耳的称许，会惊喜又惊奇。《七缀集》文字比较明白易晓，也同样不是普及性读物。他酷爱诗。我国的旧体诗之外，西洋德、意、英、法原文诗他熟读的真不少，诗的意境是他深有领会的。”钱钟书自己也说：“诗歌的表现面十分广阔，当然，也许并非诗歌广阔，而是我自己褊狭，偏袒、偏向着它。”总的说来，钱钟书是以一位诗人（也许还应该说散文家和小说家）的姿态进入文学研究领域的，就文学批评活动而言，钱钟书扮演的角色，更像是一位因喜爱吟诗赋文而谈文论诗

的批评家，一位作为鉴赏者的批评家，而非现代意义上的独立的批评家，他的批评策略也因此与批评者内心对自己的身份定位相契合。

其次，钱钟书非常推崇诗人词人的鉴赏眼光。宋人刘克庄曾认为说诗者必是诗人："诗必与诗人评之。……不习为诗，于诗家高下浅深，未尝涉其藩墙津涯，虽强评要未抓着痒处。"(《跋刘澜诗集》)在此问题上，钱钟书的论述更是俯拾即是。钱钟书非常重视诗人的诗心慧眼对于文学鉴赏具有的价值，因此反复声言："词人一联足抵论士百数十言"、"文人慧悟逾于学士穷研矣"、"词人体察之精，盖先于学人多多许矣"、"诗人心印胜于注家皮相"、"盖不工于诗文者，注释诗文亦终隔一尘也"，等等，体现出对诗人、词人理解感悟能力的推崇和信赖。譬如，王逸注楚辞《大招》"青色直眉，美目媔只"，把"青色"误解为"体色青白"，钱钟书指出，"青"实指颜色"黑"，后世诗文小说所谓的"青丝"、"青鬓"、"青白眼"即是此意；他还举韩愈《华山女》"白咽红颊长眉青"、苏轼《芙蓉城》"中有一人长眉青"等诗句为例，认为它们"皆早撇去王注，径得正解；秀才读诗，每胜学究，此一例也"。他还曾引培根、康德以及"近世心析学及存在主义论师"的话，称他们所说的"诗人小说家等神解妙悟，远在心理学家之先"，"持之不为无故"，表明的也是类似的看法。郑朝宗先生甚至认为，《管锥编》树立的第一条"新义"，就是"学士不如文人"。钱氏刻意标举诗人词人的灵性慧悟，与张晋本《达观堂诗话》中所谓的"农夫识谷"、"织女识布"，理无二致，都是对文学活动(创作与批评)"作识一体"立场的一种强调与推崇。

此外，高度关注诗歌的手法技巧也是钱钟书文学批评"作识一体"立场的体现。《谈艺录》曾指出，黄遵宪"我手写吾口"实乃"一时快意大言"，写作之事断非简单到"非信手写便能词达，信口说便能意宣也"的地步，各式各样的手法和技巧异常关键，钱钟书说："流俗以为艺事有敲门砖，鸳鸯绣出，金针可度，只须学得口诀手法，便能成就。此说洵足为诗窖子、画匠针砭。然矫枉过正，诸凡意到而笔未随、气吞而笔未到之境界，既忽而不论，且一意排除心手间之扞格，反使浅尝妄作、畏难取巧之徒，得以直书胸臆为借口。"手法固然不能决定创作，但也决不能因此矫枉过正，认为吟诗作画无非直抒胸臆而勿需手法技巧。这段话看似批评"口诀手法"，实则辩证地揭示了手法技巧的重要意义。而在具体的批评实践中，钱氏也非常关注前人在模仿他人作品时使用的各种手法技巧及其利钝高下、成败得失等问题，这在他的文学批评那里占有相当的比重。很多研究者都注意到钱钟书对改造转换的手法技巧具有的浓厚兴趣，例如夏承焘先生就认为："(《宋诗选注》)很注意地选上了各种不同手法的范本，可以供我们欣赏和琢磨……使我们学到了两点：一是如何从宋诗中学习承继前人的技巧；二是如何运用各式各样的艺术技巧来作反映复杂的现实生活的手段。"钱钟书自己也说："余尝取《通鉴》与所据正史、野记相较，得百数十事，颇足示修辞点铁、脱胎之法。"可见在这方面用心之深和收获之多。通过具体的文本分析，揣摩诗歌的

手法技巧，分析其中的成败利钝，这样的内容在钱钟书学术著作那里简直俯拾即是，而其对"反仿"手法的论述，则更反映出他对诗歌技巧的关注程度，从中明显可以看出批评者的批评指向和旨趣所在。

"作识一体"的批评立场，使得作为诗人与鉴赏者的批评家自然会倾向于将古今中外诗人的那些在典故、句法、字法、命意、取象等方面相同或相似的诗句发掘引合在一起，通过它们的相互参照相互比较，细细体会个中的优劣高下，从而反观自己的创作得失，提升自身的创作水平。应该说，这是影响和制约钱钟书文学批评话语形成的最基本原因。

三、引合众多文本进行修辞批评的基本向度

在钱钟书的文学批评中，精细的修辞分析常常通过文本之间细致的比较而展开，文本之间的比较又以精细的语言分析为基础，二者相辅相成，融而不分，一方面形成钱钟书文学批评旁征博引的话语特征，另一方面，通过对文本与文本之间"文字因缘"、"辗转承袭的痕迹"、"修辞胎息"的深入细致考察，也达成批评者炫示眼界、臧否人物、指摘利钝的批评目的。《谈艺录》曾指出："词章胎息因袭，自有其考订，非于文词升堂嗜胾者不能。"此语颇能传达出钱氏作为一位诗人、一位鉴赏家具有的自信，在《小说识小续》这篇文章中，钱钟书还指出：

> 近世比较文学大盛，"渊源学"(chronology)更卓尔自成门类。虽每失之琐屑，而有裨于作者与评者皆不浅。作者玩古人之点铁成金，脱胎换骨，会心不远，往往悟入，未始非他山之助。评者观古人依傍沿袭之多少，可以论定其才力之大小，意匠之为因为创。

显然，钱钟书认为，将中西古今的文学作品进行参照比较具有非常积极的意义：一方面，就文学创作而言，传统的影响无处不在，现在的作者细察前人如何运化他人作品，可以体会借鉴他们的手法技巧；另一方面，就文学批评而言，批评家通过分析不同作者之间的渊源及影响关系，也可以更好地对他们的作品进行分析。这就是钱钟书的比较文学，就是钱钟书的"打通"与"比较"，其与一般意义的比较文学，很不相同。杨绛说："现在他(钱钟书——引者注)看到人家大讲'比较文学'，就记起小学里造句：'狗比猫大，牛比羊大'；有个同学比来比去，只是'狗比狗大，狗比狗小'，挨了老师一顿骂。" 钱钟书的意思并不是反对比较文学，而是不认可那些一味做表面文章的所谓比较，他主张的是"实际去从事于具体的比较研究，而不要停留在谈论比较文学的必要性和一般原理上"。因此，统览钱著，不难发现钱钟书的文学批评主要采用的方法是：首先发掘引合众多在典故、句法、字法、命意或取象方面相同或相似的文本(话语现象)，然后在

一个互文的语境之下进行精细的修辞分析，寻找不同的文本在历史流动中发生的细微变异。钱氏反复声言“只究来历典雅而不识揣称工切，便抹摋作者苦心”、“即或意出挦撦，每复语工熔铸”，即是此意。

这里以《管锥编》对“因鸟致辞”命意的考察为例，对钱钟书文学批评的上述特点进行讨论。楚辞《九章·思美人》曰：“因归鸟而致辞兮，羌宿高而难当。”钱钟书首先指出：“按后人多祖此构”，“长短句中倩鸟传书尤成窠臼”；接着列举刘向、江淹、宋祁、姜夔等人的诗作和黄庭坚、刘克庄、吴文英等人的作品说明这种命意重复的现象。但他并没有仅仅满足于资料的罗列，而是通过另外一些例子揭示出这样的现象：“因鸟致辞”这个被反复言说的命意在不断的流动过程中也在悄然发生变化。钱钟书的论述是一气呵成的，为了更清晰地呈现变化的脉络，笔者稍做归纳如下（每则的小题均取自原文）：

1. 殊破陈言。如宋徽宗《燕山亭》：“凭寄离恨重重，这双燕何曾会人言语！”钱钟书认为：“不得作书，只能口嘱……奈言语不通，则鸟虽‘不高飞’，纵‘为我栖’，而余怀渺渺，终莫寄将，殊破陈言。”

2. 旧意翻新。如无名氏《御街行》：“披衣起，告雁儿略住，听我些儿事：‘塔儿南畔城儿里，第三个桥儿外，濒河西岸小红楼，门外梧桐彫砌。请教且与、低声飞过，那里有人人无寐’。”钱钟书认为：“呼鸟与语而非倩寄语，‘人人无寐’当是相思失眠，却不写书付递以慰藉之，反嘱雁‘低声’潜过，免其人闻雁而盼音讯，旧意翻新，更添曲致。”

3. 别下一转语。如陈达叟《菩萨蛮》：“叵耐薄情夫，一行书也无！泣归香阁恨，和泪掩红粉。待雁却回时，也无书寄伊！”钱钟书认为：“雁可寄书而未传书来，遂亦不倩其传书去，别下一转语。”

4. 拟议变化。如蒲察善长《新水令》：“雁儿我为你暂出门庭，听我叮咛：‘……一封书与你牢拴定，快疾忙飞过蓼花汀。那人家寝睡长门静，雁儿呀呀叫几声，惊起那人，听说着咱名姓，他自有人相迎。……你与我疾回疾转莫停留。……我这里独守银缸慢慢的等。’”钱钟书认为：“似取《御街行》拟议变化，酣畅淋漓，在雁为‘疾回疾转’而在‘我’为‘慢慢的等’，相映成趣，妙尽心理。”

钱钟书最后总结说：“《九章》‘因鸟致辞’之意，至此而如附庸蔚为大国矣。”通过钱氏的上述梳理分析，某个特定的文学命意辗转迁延、流动演化的过程被清晰地呈现出来，也正是在这个过程中，精辟独到的语言修辞分析得以更好地展开。可以说，这样的全面发掘、完整梳理与细致分析在钱钟书的著作中非常之多，相对零星的讨论更是无法枚举。此处再举一例稍加阐发。钱钟书曾把描写“忧思约带”的那些“印板落套”的文本一分为三：其一，“以带示意者”。如谢朓《和王主簿〈怨情〉》“徒使春带赊，坐惜红颜变”；徐陵《长相思》“愁来瘦转剧，衣带自然宽，念君今不见，谁为抱腰看”；《读曲歌》“欲知相忆时，但看裙带缓几许”，等等。其二，“舍带而别以钏、钿等示意者”。如刘学箕《贺新郎》“手展流苏

腰肢瘦，叹黄金两钏香消臂”；王实甫《西厢记》“听得道一声去也，松了金钏；遥望见十里长亭，减了玉肌，此恨谁知？”《儿女英雄传》描写长姐儿乍闻听分别在际，即“金钏子落地”、“衣裳的腰褃肥了就有四指”，等等。其三，“直言消瘦，不假物示意者”。如李商隐《赠歌妓》第二首“只知解道春来瘦，不道春来独自多”；李清照《凤凰台上忆吹箫》“今年瘦，非干病酒，不是悲秋”；陈德武《望远行》“谁道，为甚新来消瘦，底事恹恹烦恼？不是悲花，非干病酒，有个离肠难扫”；姚燮《卖花声》“春痕憔悴到眉姿，只道寒深耽病久，讳说相思”，等等。

这样，由众多描写“忧思约带”的文本而形成的言说空间分化为三个更小的部分，一方面可以通过同中之异鲜明地呈现出某种文学言说模式流动过程中的演化痕迹，另一方面也为更细致的文本分析分离出更具体的语境。就前者而言，人们不仅能够认识到“忧思约带”是中国文学的一种相对稳定的言说模式，而且还能够通过比较其分化过程中的不同走向，考察它们的特点及意义；就后者而言，更具体的批评语境在很大程度上有助于更准确地把握文本的意义。如在“直言消瘦，不假物示意者”这个更小的互文空间里，钱钟书就通过比较李清照、陈德武、姚燮三人作品的异同，认为李作“最为警拔”，因为它并不说破消瘦的原因，只言“病酒”、“悲秋”不是消瘦之由，“以二非逼出一是来”，与禅宗所谓“遮言为深”、“表言为浅”理有相通。相形之下，陈、姚二人直接道破原由，遂失韵味。显而易见，“忧思约带”一分为三，是同中求异；而在“直言消瘦”这个相对独立的空间里去辨析李、陈、姚之优劣，又是一次同中求异。如此层层剥解比较，作出的分析自然非常精细，得出的结论也自然令人信服。

笔者认为，以发掘引合具有相似性的话语现象为基础，通过它们的相互参照相互比较，达成精细的语言修辞分析目的，是钱钟书文学批评的一个基本向度。如果用钱钟书本人的话概括，则是“连类举似”。“连类举似”指的是梳理勾连、排比列举具有类同性、相似性的话语现象。“连类举似”语出《管锥编》：“连类举似而掎摭焉，于赏析或有小补云”，“连类举例，聊以宽广治词章者之心胸”。需要指出的是，这些话语现象绝非只是简单的堆砌罗列或无谓的叠床架屋，“连类举似”乃是手段，“掎摭利病”方是目的，所谓“于赏析或有小补”、“宽广治词章者之心胸”，正是此意。“连类举似”的提法在钱钟书著作中可谓屡见不鲜，据笔者粗略统计，仅见于《管锥编》者就有“连类互证”、“堪相连类”、“可以连类”、“可合观”、“均可连类”、“均资比勘”、“足资比勘”、“均勘连类”、“傍通连类”，等等。显而易见，通过发掘引合大量关系文本而展开的精细的修辞分析，文本之间的差异性被清晰地凸显出来，这更像是一位诗人的眼界和视角。换言之，一位作为诗人的批评家，一位作为鉴赏者的批评家，与业已摆脱附庸地位、取得独立意义的现代批评家不同，他更愿意去考量不同的作品在处理相同的问题（某个典故的运化、某个字法句法的使用、某种命意的表达或某个形象的塑造）时彼此的优劣高下，因为这样的考量无疑对他自己的诗歌创作，具有非常直接的功利性。

正是在此意义上，我们不妨说，“作识一体”的批评立场，作为一种文学批评的逻辑起点，影响和制约着钱钟书文学批评话语旁征博引特色的形成，同时，此逻辑起点也决定着钱氏文学批评引合众多文本进行修辞比较分析的这一基本向度。

四、换个角度思考钱钟书的“缺乏体系”

从古代到现代，中国文学批评主体的角色意识是不断变化的，古代的文学批评家，往往扮演“诗人一批评家”、“鉴赏者一批评家”这样的角色，具有介入文学创作领域的自觉意识，批评家往往以个体的创作经验品鉴作品，同时也借此提升自己的创作水准，创作与批评的互动关系非常密切。延至近现代，文学批评渐渐摆脱附庸于文学创作的地位，日益取得批评的主动性与独立性，现代批评意义的批评家开始出现。然而，“后继”并不意味着“前仆”，中国文学批评主体角色意识的动态变化，并非一个纯粹的新旧更替过程，现代批评的崛起，并不意味着传统的批评就此失去存在的价值，在这个问题上，检讨钱钟书的文学批评话语，是具有一定的启发意义的。

钱氏著作，除了《七缀集》符合严格意义的现代学术范式之外，《管锥编》是札记，《谈艺录》是诗话，《宋诗选注》是选本，都属传统文论的文体样式，这似乎给人造成这样一种印象：钱钟书的文学批评，旁征博引，零星散乱，不成体系，主要是因为采取的批评文体所致。其实，在笔者看来，钱钟书文学批评旁征博引的话语特色，不是由批评文体决定的，情况正好相反，旁征博引作为钱氏文学批评的一个基本的策略，决定着批评文体的选择，因为札记、诗话、选本这样的文体，与格式规范、层层推演、直奔主题的现代学术范式不同，更能够满足作为“诗人一批评家”、“鉴赏者一批评家”的钱钟书所要达成的批评目的。简言之，扮演着批评家角色的钱钟书，其实更像是一位诗人、一位会写诗的鉴赏家，他思考文学，更愿意以个人的旨趣为皈依，关注具体的诗艺探讨，强调精细的语言技巧分析，批评活动带有强烈的品鉴色彩，常常成为批评家炫示眼界、臧否人物、指摘利钝的过程。从这个意义上说，“体系”对于钱钟书而言，非不能也，而不为也，简单指责钱氏文论缺乏体系，实未能与其深心所寄达成默契。

浅谈《西游记》的文化寓意

冯仲平

【作者简介】冯仲平，男，河北邢台人，文学博士，广西民族大学教授，硕士生导师。

【内容提要】长篇小说《西游记》生长于独特的思想文化土壤，作品的整体文本结构蕴涵着深刻的文化寓意，即人类审视自身本性的反思意识，个人成长历程与社会文化的关系，以及努力寻求超越外在限制、克服自身弱点、追求无限自由的人生理想和浪漫精神。

【关 键 词】西游记　时代精神　深层隐喻　文化寓意

一、时代精神的艺术奇葩

艺术作品固然是主观精神的产物，但是，也正如孔子所说，即使纯粹“立言”的文章，也还是要有所依托为好，因为“载之空言”不如托之于实事深切著明；也正如法国丹纳《艺术哲学》所说，艺术作品就像植物，它们的发生和成长必须依赖适宜的土壤和气候条件。明代的魔幻小说《西游记》就是这样一棵应时而生的参天大树，它的繁茂枝叶和缤纷花朵就是特殊文化土壤和当时气候条件孕育的结果。

毫无疑问，吴承恩的《西游记》是依据前代长期累积的丰富语言材料而进行的再次艺术创造。一方面，早在《西游记》诞生之前，就已存在大量的关于唐僧取经的口头传说与书面记载，如唐《大唐新语》、宋《大唐三藏取经诗话》、元《西游记平话》、明《永乐大典·梦斩泾河龙》、朝鲜《朴通事谚解》引《西游记平话》残文等，都是《西游记》所资利用的丰富材料资源。

另一方面，《西游记》的问世还有深层的文学传统渊源，即承干宝《搜神记》以来的志怪传统、佛教传入我国以后所引起的文学嬗变、道教思想及神仙道化

故事的影响等。所以,《西游记》的成功除了本事方面的基础因素之外,还表现出作为创作方式的继承与发展,也就是志怪传统在特定历史时期的具体表现。志怪传统应当包括古代神话、民间传说、宗教故事等多种因子。而就《西游记》的基本内容看,主要是宗教意识的影响,兼有传统儒学思想的深层基因在起作用。因之,从文本自身看,《西游记》虽然表现了宗教的内容,但它既非宗教经典文学,亦非宗教文学作品,它所描写的虽是神魔的内容,体现出浓郁的宗教意识,但它们基本上已转化为审美意识,并升华为一般意义上的文化意识。作品在给现实内容涂上宗教色彩的同时,更打上了时代思潮的明显印记。与此相关,当时文学思潮对《西游记》的影响也是最大与最直接的。如方孝孺推崇庄周"有壶视天地、囊括万物之志"的浪漫精神,徐渭反对复古、倡导革新的思想,李贽主张"童心"、"真心",反对道学、大倡异端的壮举,汤显祖追求精神自由与个性解放的"至情"思想,公安三袁提倡"独抒性灵,不拘格套"等观点,共同构成了明代的浪漫主义文学潮流,《西游记》自然与此有着精神上的联系。浪漫文学思潮的代表人物,或与《西游记》的作者同时,或者稍稍错后,但这些人物与思想的出现应当有相当长的酝酿时期,故可看作是《西游记》出现的宏观社会文化背景和深层思想基础。

因此,第三方面,明代的哲学潮流深刻地影响了《西游记》,从思维机制、创作模式、主题表达和审美风貌等多方面发生了作用。如陆象山关于心为宇宙之本原、万物之实体,一切皆由心生,宇宙万物都是"吾心"之表现的学说,主张为学之方必"先发明人之本心"的思想,王守仁关于"破山中贼易,破心中贼难"的提法,认为要消灭反抗必须彻底铲除人们的叛逆情绪和不守本分的心理,破除人的各种利欲与功利之见的思想,进步思想家李贽关于文学是人的"妙明真心"之表现的思想等,共同构成了《西游记》产生的深厚思想背景和文化基础。其实不仅《西游记》如此,从本体论与方法论的角度看,宋明"心学"都在深层影响着当时的艺术思维,进而影响到文学创作实践,在作品中表现出纵横驰骋、无拘无束的自由精神,正是《西游记》这朵艺术奇葩绽放的总体文化氛围。

还有第四个方面的原因,这就是当时社会宗教流行的气候影响。《西游记》之所以具有浓厚的宗教色彩,与元明以来佛教的广泛社会影响分不开。元世祖信佛,国师发思八大力提倡,刘秉忠参与内政而助佛法之兴隆。后之成宗、武宗、仁宗皆崇佛,当时佛教代表人物为中峰明本,倡三教一致。再后之英宗、明宗皆崇佛,文宗及皇后、燕王并遵佛戒,以西僧为国师。元代的崇佛传统,一直持续到亡国为止。明太祖与佛寺有夙缘,位登九五,申明佛教,振作僧风,令西僧作国师,下诏讲佛经,设僧道衙门,掌二教之事。宋濂笃信佛教,自号无相居士。成祖尊崇西僧,刻《大藏经》以振兴佛教,永乐时期佛教流行。其后宪宗、孝宗、武宗,崇佛之风日盛。世宗继位,改元嘉靖,十四年毁大兴隆寺;十五年除禁中佛殿,并毁佛像、佛骨、佛牙诸物;十六年敕听僧徒还俗,禁民间舍幼童为僧,

自剃者罪其父母及邻右；二十二年毁大慈恩寺；四十二年罢封西僧，西僧入贡限人入边；四十五年严禁僧尼戒坛说法，查勘京城内外僧寺，收捕下狱，游僧由所在有司处理。此时正当《西游记》诞生之秋。《西游记》受到佛教的极大影响，如同胡适所说："西游记、封神传，这里面才是印度幻想文学的大影响呀！""印度人的幻想文学之输入，确有绝大的解放力。"后之穆宗、神宗时期，佛教已渐入衰境，接着就是明亡入清。特别耐人寻味的是，明代的兴衰与佛教的起落相牵缠。

吴承恩受到当时各种思想的影响，对之加以整合、凝聚、升华使成为自己的创作源泉和意识表达，并利用流传久远而广泛的语言资料为依托进行了独特的创造，从而产生了《西游记》这部伟大的小说作品。

二、文本结构的深层隐喻

文本是文学研究关注的重点，而文本之人物、情节与环境又是叙事文学特别是小说作品的基本内容构成。小说作品，或取材于现实生活，或取材于历史遗迹，或凭借想象构造纯粹的虚幻世界。但无论作品的题材性质如何，以上三个方面的内容都是构成作品形象体系的基本要素。

首先是人物。在《西游记》中，作者描写了许多人物，他们可以分成不同的类别，共同构成一个宏观的人物系列（或称人物体系）。第一类人物是佛。佛不是一个具体的人物，而是一个类别的名称，如如来佛等。属于佛这一类的人物很多，有如来、菩萨、僧人等。第二类人物是神，这也是一个具有共同属性的人物集合，如玉帝、二郎神、老君、王母、李天王等。第三类人物是魔，魔也是一个类的集合，这个集合中的具体人物又显示出细微的差别，根据这些差别又可以把他们分成几个小类。如可以把孙悟空、猪八戒、牛魔王、沙和尚等归为一个小类，称之为"魔"；把黄袍怪、熊罴怪、狮怪等归为一个小类，称之为"怪"；还可以把蜘蛛精、老虎精、白骨精等归为一个小类，称之为"精"。实际上，妖魔、妖怪、妖精，大同小异，他们有着共同的恶的本性。但是，具体情况又不这么简单，不管是哪一类的魔，唯其与神佛具有这样那样的密切关系，所以他们都能够自我转化或互相转化。在这一点上，连神也不例外，即神既可以堕落为魔，如猪八戒与沙和尚，魔也可以升格为神或神物，如唐僧在取经路上遇到的许多妖魔和妖精，他们皈依神佛之后又可以重回天界，升格为神或神物。除了神佛与妖魔之外，在整个人物体系中，《西游记》还写了九个人间的国度，如乌鸡国道士夺位，车迟国佞道灭佛，比丘国妖道惑乱，灭法国对和尚大开杀戒，等等。凡涉及人的时候，作者往往专注于暴露人丑陋的一面。在作品中，人基本上失去了善良的本性，一方面他们心存恶念不做好事，另一方面在神、魔面前无能为力。只有一组是好人，即以唐三藏为首的取经人，但他们显然具有更多的神佛的品性，已经不能再把他们当作普通的"人"来看待。

神佛、妖魔、取经人，三者之间构成了一个三角关系。在这个庞大的人物体系中，佛踞于最高位置，神通广大，法力无边，能超越时间和空间，具有无上的支配力量；神与佛保持着精神上的一致，也具有超人的神秘能量，但在法力方面稍逊一筹，诸事要求助于佛。神、佛形成了具有同类品格属性的联合阵线，作为妖魔的对立面存在，代表了世界上善、恶两种截然相反的道德力量。一方面我们可以把这些人物当作具体的艺术形象欣赏，另一方面我们也可以把他们作为抽象道德精神的喻体看待。其实，在人的身上具有两种基本因素，即神性与魔性。而这两种基本因素总是此消彼长，无论从历时性的角度还是共时性的角度看，它们总是处于变动不居之中，有时候佛性占上风，有时候魔性为主导。通过分析作品我们可以发现，"人"这一类别最缺乏独立性与稳定性，他们或倾向于神佛，或堕落为妖魔。在"人"这个类别中，取经人皈依了佛教，为了求得正果，他们与神佛保持了精神上的一致，因而获得了神佛的帮助，最终战胜了形形色色的妖魔，取得了最后的胜利。从总体特征与根本属性上看，妖魔代表着邪恶的力量，但其中的情形又比较复杂。同样是妖魔，他们的魔性有深浅程度之别，而且处于不停的升沉变化之中，有的可以转变而改邪归正，有的却至死不悟而毙于金箍棒下，有的则利用与神佛的老关系，返其本真而重新被神佛召回。

以具体人物而论，如取经人孙悟空和猪八戒等，在他们身上也融合了多重不同的元素，表现出具体的形象构成特征。如孙悟空，他是一个由猴、人、神三重元素融合的形象。从形貌、习性方面看，体现了其作为猴子的动物性；从语言思维、生活交际方面看，体现了其作为人的社会性；而从他神通广大、超凡脱尘方面看，则体现了其作为佛、魔具有的神性。实际上，我们可以认为，在孙悟空的身上集中地体现了人的动物性、社会性与超凡性。再如猪八戒，他是由猪、人、神三重元素熔铸而成的一个形象。他既有贪吃、好色、懒惰等动物的基本属性，也有进行社会交往、形成社会关系的人的基本属性，同时也具有升华为神佛的精神倾向性。以上三重元素，分别代表了人自身所具有的动物性、社会性、超凡性特征。而在这三重元素之中，人性是最不稳定的因素，或向下而过多地表现出动物性，或向上而升华出更多的超凡性即神性。在《西游记》的艺术世界里如此，在现实的社会生活中不也是如此吗？有的人饱食终日无所用心，有的人贪婪成性欲壑难填，有的人趣味低下而沦落为动物，而有的人则品格高尚，追求奉献与创造的人生！这三重元素其实也可以简化为灵与肉二重性，这两种成分（属性）互相结合，此消彼长，上下升沉，不停变化，分别在不同阶段展示出具体的主导倾向。孙悟空与猪八戒在遇到唐僧前后，不同元素的比例均处于一定的状态，而且表现出明显的变化。但二者的具体情况又有所不同，孙悟空皈依唐僧后一心取经，猪八戒则旧性难迁，动物性的一面只是暂时被压抑，并未完全或真正丢弃，一遇适当时机便抬头发作，见了食物垂涎三尺，见了美女眼睛发直，遇到挫折就想散伙回高老庄。沙和尚则二重元素所占比例基本均衡，如同化学

上酸碱两种属性的中和，因而性格表现不够鲜明。

透过作品内容的表象，我们可以发现其中蕴涵的深层意义，即具有普遍价值的文化象征。表面上看，《西游记》讲的是神佛、人类与妖魔矛盾纠葛的故事，而从深层看，我们可以悟出社会人生的深刻道理：物、神、人三重性（或曰灵与肉二重性）寓示着人身上的优点与弱点，向善向恶，在于自身，何去何从，存乎一心。作为中间状态的人，在神、魔之间，可以自由选择，你想成就什么，完全有自由选择的权利和空间。当然，作者还是指示了一条皈依之路：把个人的意识纳入社会的规范，在建立规范和维护秩序的过程中成就自己。当然，在《西游记》中，它不是儒学的政治的而是佛教世界的虚幻秩序。

其次是情节。在《西游记》中呈现出多重矛盾关系，构成了错综复杂的故事情节。第一是魔与神的矛盾：孙悟空起先代表妖魔，皈依唐僧后代表神佛。在玉帝与悟空之间矛盾的解决，是由于佛的法力而降伏了妖魔，但孙悟空是一种无奈的皈依，通过斗争被迫达成协议，神佛与妖魔形成了互助关系。唐僧的出现，使孙悟空实现了惩罚与救赎的转换，唐僧与孙悟空之间形成的师徒关系，实际上包括了人情、伦理与社会诸种关系；猪八戒、沙和尚与白龙马的情况都是如此。然而这些关系皆是宿命的，即故事情节是预设的。妖魔在妥协之后，情况又不尽相同，孙悟空仍然桀骜不驯，故需唐僧禁咒；猪八戒时欲沉沦，故需耳提面命。在作品中，唐僧代表一个统摄的思想意识，他虽然无能，但他是大众的精神寄托，是整体的利益所关和期望所在。他整合了各种复杂的念头，使大家一心向西，确保取得真经。《西游记》的故事情节，展示了一个由魔性的疯长到逐步皈依的精神发展过程。第二是取经人与妖魔的斗争：漫漫取经路，九九八十一难，四十一个小故事，展开了取经人与妖怪之间阻挠与反阻挠的斗争；九个人间国度的安排揭示了人的兽性发展后变为妖魔的现象，整个世界成为“口舌凶场，是非恶海”，由此而展开了人性的丧失与惩罚的过程。《西游记》的情节设置，一方面在折射当时社会现状的同时对恶劣的人性进行了道德批判，另一方面更赋予作品以象征意义和深层寓示，即提出了和思索着人类本性的构成内涵及价值取向问题。第三是最后的归宿，体现了业报轮回的思想意旨。在作品第九十八回至第一百回，唐僧一行到达灵山，谒见如来，取得真经之后，回到了大唐。取经人的成功不是偶然的，也不是单纯依靠顽强的意志力量，而是凭着他们和神佛的深层渊源关系。唐僧原是如来的二徒弟，因不听说法被贬东土，因取经有功，被封旃檀功德佛；孙悟空为斗战胜佛；八戒为净坛使者；沙僧为金身罗汉；白马为八部天龙马。果位之时，诸佛、菩萨、圣僧、罗汉、揭谛、比丘……神仙、丁甲、功曹、伽蓝、土地、得道的仙师，都来听讲，以次序列，最终成了正果。总体上看，许多人物走的都是回归之路，但需要指出的是，孙悟空的个性与众不同，他没有回归本原，其结局与价值取向体现了人的主观努力所发挥的巨大作用，因而具有深刻的启示意义。

最后是环境。在《西游记》中，作者描绘了一个奇特的艺术世界。在这个艺术世界里，虚幻与现实两个领域相互沟通，取经故事本身的现实性与神秘性相互交融，具有一事两面性的特征。作者一方面将现实移入虚幻，另一方面又将虚幻当作实有。吴承恩用自己的生花妙笔，描写了天上、人间、冥府，唐朝、西域、佛国等各种不同的领域，这些领域又相互出入，综合错杂，共同构成了一个幻想的世界，显示了人的精神意识的无限丰富和无限自由，展现了在凡尘之外，尚有凭借精神的努力追求而进入另一个美妙天地的可能。这正印证了一句名言：比海洋更广阔的是天空，比天空更广阔的是人的心灵！

三、作品整体的文化寓意

当代现象学美学家罗曼·英伽登在《文学艺术作品》中对作品本体进行了层次分析，他将文学作品描述为一种包括四个异质却又互相依存的层次结构：1.字音和建立在字音基础上的高级的语言构造；2.意义单元；3.由多种图式化观相、观相连续体和观相系列构成的层次；4.再现的客体。以上四者协调产生或再现的客体可指涉一种“形而上质”。所谓“形而上质”乃是四个因素之外的一个因素，它超越于作品四重结构之上，是一种统摄作品整体的精神性因素，或为作者自觉的意识，或由“再现的客体”本身指涉出来。它既非客体的性质，亦非心态的特征，而是超乎环境与事件之上而又渗透于环境与事件之中的一种氛围，如崇高、悲剧性、可怖性、静谧感、轻柔、朦胧等，它可以揭示生命和存在更深层次的意义，常常被隐藏的意义，在日常生活中几乎感受不到的存在的深度和本原的敞开。

我们阅读和欣赏小说《西游记》，首先接触的是英伽登所描述的前两种因素，即由语音之流产生的意义之流，其次再进一步形成后两种因素，即由意义之流构成的图式化观相通过系列组合而产生作品的表象——再现的客体，也就是《西游记》所描写的形形色色的人物形象、曲折变化的情节结构和虚幻缥缈的具体环境三者所构成的艺术整体。最后就是文学研究者追寻的终极目标，即作品内容的深层价值和表象背后的深层意义。其实，从《西游记》诞生之日起，人们就开始试图透过作品描写的表面现象，集中关注并努力探究它的深层含义问题。如其一“寓言”说，认为作品的主旨是隐喻“魔由心生”的道理，因而认为作者的主张是“收其放心”，铲除心魔，归之于正，以幻悟真等。明代对《西游记》深层意义的阐发大致集中于此，他们试图通过对作品创作方式的研究，探究人的基本定性，感悟人的生存状态与存在方式。其二是“三教合一”说，认为《西游记》反映了当时流行的社会意识，旨在表现“三教合一”的思想倾向，在明代三教并峙的情况下，作者创作《西游记》之目的在于提出解决宗教矛盾的方案，是对严酷社会冲突的一种委婉的讽谕。其三认为《西游记》是一部“证道书”，把一部

优秀的文学作品看作佛教经典的通俗讲义，认为作品的主旨是形象地阐明和寓示佛学的道理，论证人类生存和现实社会的虚幻性质。此外还有所谓的“游戏”说，认为《西游记》的创作是作者的戏笔，吴承恩炫其才学，恣意想象，通过对一个千奇百怪、丰富多彩的幻想世界的描绘，以享受自己心灵自由驰骋的愉悦等。诸如此类，不一而足，不管他们说得有无道理，但有一点是共同的，即努力寻求作品的言外之意，力图揭示《西游记》表象世界背后的隐喻或象征意义。

文学作品的内涵往往是多义的，尤其是优秀作家的经典作品，其主题思想特别是隐喻意义表现得朦胧而含蓄。于是研究者多根据自己的主观倾向而见仁见智，对于同一部作品给予多种多样的具体解释。这都是正常的现象。以前我们总是笼统地说《西游记》是一部浪漫主义的作品，但“浪漫”之后是什么呢？又总是一般地说它的内容是对现实生活进行加工、改造和变形的结果，但为什么作者要这么做呢？甚至把本来虚无缥缈的人物硬塞进“阶级论”的框架，到高老庄去查证猪八戒的出身，等等。长期受哲学“反映论”制约的文学批评理论，很难有效地说明《西游记》的主题思想，也很难合理地解释作品中那些具有超凡力量的人物形象，对于其中所蕴涵的深层的价值和意义，往往被忽视而发生庸俗社会学的或机械唯物论的谬见。而通过以上对于小说的人物、情节与环境的具体分析，笔者认为《西游记》除了作品表层内容带给我们的丰富美感之外，更重要的是它所具有的深刻而丰富的文化意蕴和象征意义。

因此，透过作品描写的复杂而虚幻的表象世界，我们可以发现人类审视自身本性的反思意识，个人成长与社会文化关系的理解，以及努力寻求超越外在限制、克服自身弱点、追求无限自由的生活理想和浪漫精神。勾销生死簿，克服时间的限制而获得长生不老；一个筋斗十万八千里，超越空间的限制而自由地遨游宇宙；历经千难万险而取得真经，实现了人类精神的充分完满——这就是《西游记》给我们的深刻人生启示。

文化人类学视野下的史传文学研究

杨宁宁

【作者简介】杨宁宁，女，云南丽江人，广西民族大学副教授，硕士生导师。

【内容提要】在上古史书中有许多关于封禅、占卜、梦境、巫术及妇女生活与家庭关系的记载，但是长期以来由于受儒家"不语怪力乱神"思想的影响，将其视为糟粕而长期冷落，或是贴上封建迷信的标签给予批判，这使许多问题没有得到很好的研究解决。我们用文化人类学的方法去研究它，不难发现，这些现象其实反映了上古先民对自然和世界的认知状态和知识水平，反映了他们的精神追求及生活状态。这是每一个民族在其发展过程中所必须经历的。

【关 键 词】史传文学　卜筮　梦占　巫术　父权　夫权

史传，就是史书中的纪传。史传文学，指的是史书中文学性强，以刻画人物为主的作品。它具有历史的科学性与真实性，又具有文学的艺术性与形象性。它的双重性质主要体现在：它是以历史为基础，又包含了一定的文学成分，体现了历史与文学的交叉融合，所以它既不是单纯的历史，也不是单纯的文学。

史传文学在先秦两汉文学中占有很重要的分量，从事先秦两汉文学研究的学者历来都很重视对它的研究。改革开放以后，史传文学的研究取得了可喜的成绩，无论是在文学、美学、训诂学，还是文献学方面，都有不少收获。既有不少高质量的论文发表，也有许多颇有见地的学术专著问世。但在取得成绩的同时，我们也看到了不足，那就是研究方法比较单一、陈旧，没有什么突破，许多人仍然延续传统的研究方法，使得史传著作中的一些问题没有得到研究者的足够重视，更没有得到合理的解决。如上古历史著作中有大量占卜、梦境、祭祀、巫术、妖法的记载，可是长期以来学术界对这些现象反应冷淡，或重视不够，或认真研究者甚少。这是因为中国自古以来受儒家"子不语怪力乱神"思想的影响，

研究者们都把它视为糟粕加以批判。如晋代学者范宁在为《春秋谷梁传》作注疏的序中说："左氏艳而富，其失也巫；谷梁清而婉，其失也短；公羊辩而裁，其失也俗。若能富而不巫，清而不短，裁而不俗，则深于其道者也。"[①]宋代的王应麟《闲学纪闻》卷六对《左传》批评时引用胡安国语："事莫备于左氏，例莫明于公羊，义莫精于谷梁，或失之诬，或失之乱，或失之凿。"[②]近代学者也把史传文学中有关巫卜方面的记载视为封建迷信加以批判或否定，而忽略了对它们的研究，这不能不说是令人遗憾的事情。如果我们用文化人类学的方法观照、解读上古时期的历史著作，研究分析这些巫术、妖法、梦占等现象背后所隐藏的文化内涵和象征意义，一定会有新的认识和收获。如叶舒宪、萧兵等人用文化人类学的方法对上古神话、《诗经》、《楚辞》进行分析解读，取得了较好的成绩，虽然他们对一些问题的阐释有过于牵强和主观随意的地方，但是他们用的"三重证据法"，即用人类学的材料以今证古，使得他们的研究"既突出跨文化视野对中国古典的解构功效，又尝试中西之间的互阐和汇通，提倡把本国本民族的东西放在人类文化的总格局中加以探讨"[③]。这种研究思路和方法对我们具有启示性和开拓性的意义。

一

我们翻开《左传》、《史记》或任何一部上古史书，都会看到大量关于天子对山川河流进行各种祭祀的记载，《史记·封禅书》开篇序言写道："自古受命帝王，曷尝不封禅？"[④]说明帝王封禅，自古以来代代相传。在《史记·封禅书》中，记录了从上古天子到汉武帝三千年来各种祭祀天地山川鬼神的活动。这实际上反映了当时人们在缺乏科学知识的情况下，对自然界的一种认知状况和知识水平。在上古人类看来，自然万物都是有灵的，它们能够指挥并控制世界，能对人类降祸赐福。由此，人们对这些有灵之物——从动物到植物，从天地到山川——都产生了崇拜、信仰、敬畏的心理。英国著名的人类学家泰勒把这种现象称为"泛灵信仰"，也叫"万物有灵观"。"他认为原始人在形成宗教之前，先有泛灵的观念。即人们从对影子、水中的映像、回声、呼吸、睡眠，尤其是梦境等现象的感受，觉得在人的物质身体内有一种非物质的东西，使人具有生命，当这种东西离开身体不再复返时，身体便丧失了活动和生长的能力，呼吸也随之停止。这种东西就是'灵魂'。他认为原始人由己及物，推论出一切具有生长或活动现

---

① [清]阮元：《十三经注疏》，2361页，北京：中华书局，1996。

② [宋]王应麟：《闲学纪闻》，268页，《四库全书》(第854卷)，上海：上海古籍出版社，1989。

③ 费振刚：《先秦两汉文学研究》，131页，北京：北京出版社，2001。

④ [汉]司马迁：《史记》，1355页，北京：中华书局，1985。

象的东西，如动物、植物、河流、日、月等，以至于凡可出现于梦境中的任何东西，都具有‘灵魂’。这就是‘泛灵信仰’。”①上古帝王正是在这样一种认识状态下，对各类山川鬼神进行祭祀。而对名山大川的祭祀典礼是“国之大事”，它象征着国泰民安，天地祥和，所以帝王要以祭祀的方式答谢礼敬百神。泰勒认为泛灵信仰是人类宗教信仰的最早形式，从泛灵信仰开始，随着人类社会的进化，人们对宗教信仰的形式也渐趋复杂，出现了鬼神崇拜、多神教，最后才是文明社会的一神教。上古史书记载的大量对山川鬼神的祭祀，恰好印证了泰勒的泛灵信仰理论，他的观点对我们解读上古史书显然很有启发和帮助。

上古史书有许多古人关于卜问吉凶的详细记载，而司马迁更是在《史记》中特别设立《日者列传》和《龟策列传》来介绍上古占卜的情况。例如《史记·龟策列传》说：“蛮、夷、氐、羌虽无君臣之序，亦有决疑之卜。或以金石，或以草木，国不同俗。然皆可以战伐攻击，推兵求胜，各信其神，以知来事。”②说明遇到各种事情以占卜“决疑”，不仅是中原的华夏民族，就是边远四方的蛮、夷、氐、羌等少数民族也是这样，只是各民族采用的方法不同，“各信其神”而已，但最终殊途同归，都“可以战伐攻击，推兵求胜”。《左传》关于占卜的记载就有 60 多条，详细记录了从国家大事，如设立君主、出兵作战、农业生产、外交出使到个人私事，如娶妻生子、女儿出嫁等都要以卜筮问吉凶。“占卜是人们利用自然的、机械的或人为的工具上所显示的兆文、信号等来判断吉凶祸福的一种信仰方式。”③用卜筮问吉凶这种方法在世界各民族中都普遍存在。在我们国家不仅少数民族有，汉民族也有，不仅古代有，就是现代也有。今天在一些文化较落后的乡村或民间仍然有占卜算卦之事，只是从过去的公开变为隐蔽罢了。我们国家占卜最为兴盛的当数殷商时期，到春秋战国直至秦汉这种占卜算卦之风仍然延续不断。占卜分有骨卜、筮卜、内脏卜、鸟兽卜，等等。从《左传》、《史记》等史书记载看，中国古代流行的主要是骨卜和筮卜。骨卜是把动物肩胛骨和龟甲取出洗净，然后用火灼烧使之破裂，再根据裂痕纹路变化所显示的征兆来作吉凶判断。殷商时期是中国骨卜的鼎盛期，当时大多用龟甲为骨卜材料，少数用动物肩胛骨。筮卜是用蓍草不同的排列数目来推测吉凶，一般是偶数吉，奇数凶。《史记·日者列传》载：“自古受命而王，王者之兴何尝不以卜筮决于天命哉！其于周尤甚，及秦可见。代王之人，任于卜者。太卜之起，由汉兴而有。”④由此可知，上古之人都有君权神授的思想，认为每一个君主的王位都是上天赐予的，所以在他继位为王时，事先都要卜问吉凶，这种做法到周朝更甚。汉代文帝刘恒在继位为

① 孙秋云：《文化人类学教程》，280 页，北京：民族出版社，2004。

② [汉]司马迁：《史记》，3223 页，北京：中华书局，1985。

③ 同①，308 页。

④ 同②，3215 页。

皇帝前曾占卜，龟背上灼得一大横纹，这是大吉之兆，刘恒于是起驾直奔长安，继位为帝。自此掌占卜的太常之官更加受宠，日益兴盛。

在上古时期，人们对同一件事情常是龟卜、筮卜同时进行，如果结果不一样，一般多选龟卜。有关学者对《左传》龟卜和筮卜的记载进行了研究，认为春秋时期龟卜比筮卜更受人们的重视。但是也有例外，《左传·僖公四年》记载："初，晋献公欲以骊姬为夫人，卜之不吉，筮之吉。公曰：'从筮。'卜人曰：'筮短龟长，不如从长。且其繇曰：'专之渝，攘公之羭。一薰一莸，十年尚犹有臭。'必不可。弗听。"[①]晋献公想立骊姬为夫人，先占卜，不吉利，又占筮，吉利。献公要弃卜就筮，遭到了卜人的反对，理由是：占筮常常不灵验，而占卜则常灵验，所以应该从占卜。但晋献公经不住骊姬美色的诱惑，不听卜人之言，结果晋国大乱，太子申生、公子奚齐、卓子和大臣里克被杀，公子夷吾、重耳外逃。这一事实刚好应验了卜人的断言。

梦占也是春秋时期人们常用的一种占卜方式，这种方式在世界各民族中也有。它是一种借梦中所见作为神的启示，以此推断吉凶的方式。《左传》记梦有30多起，其中属于梦占预言的有26起之多。这些梦占预言基本由三个部分组成：梦、梦占、应验。而梦占预言的占梦方法主要为直解、转释和反说，这与世界其他民族解梦多以相似律和相背律为主有点不同。直解即相似律，反说即相背律，较难把握的是转释法。它是"先把梦象进行一定形式的转换，然后根据已经转换的形象释梦"[②]。转释法是比较灵活多变的一种梦占法，刘文英《星占与梦占》一书认为，它包括象征法、连类法、类比法、破译法、解字法、谐音法等多种。如《左传·僖公二十八年》记载的晋楚城濮之战，临战前晋文公重耳做了一个怪梦，"晋侯梦与楚子搏，楚子伏而盬其脑，是以惧。子犯曰：'吉，我得天，楚伏其罪，吾且柔之矣。'"[③]从晋文公描述梦中的情景看，两人打架，楚王在上压着文公，吮吸他的脑浆。显然楚王占上风，文公居下风。如果联系到即将开战的晋楚两国，这梦似乎是个凶兆。虽然已是箭在弦上，但是要不要开战，文公心里依然充满着矛盾。因为从战略上讲，晋文公经历19年的流亡生涯，历尽艰难在61岁时才继位为国君。晋楚城濮之战，实际上涉及晋、楚、卫、曹、宋、齐、秦等多国。开战之初，晋国处于理屈的境地，经过先轸、子犯等老臣的谋划，晋国私下答应恢复曹、卫两国，于是曹、卫立即与楚国绝交。楚将子玉遭背叛非常恼怒，不顾晋国已退避三舍的忍让之举，仍执意进兵攻打晋国，这使得形势朝着有利于晋国的方向发展。当此关键时刻，晋文公却突然想放弃这场战斗。因为他当年落难流亡到楚国时，曾得到楚王的热情款待，为此承诺如果有一天两国在战

① [晋]杜预：《春秋左传集解》，248页，上海：上海人民出版社，1977。

② 薛亚军：《左传梦占预言述论》，载《阴山学刊》，2001(3)。

③ 同①，374页。

场上相遇,他一定会退避三舍。现在他履行了诺言,但是楚国仍虎视眈眈地要进攻。战,他要背上忘恩负义的罪名;不战,会丧失称霸中原的大好机会。文公的梦,实际上反映了他内心深处潜意识的矛盾心理。子犯非常了解他的君主,他用转释法来给文公占梦。他说:“这是吉兆呀! 大王朝上表明得天,楚王朝下,表明在向你伏罪。这是说我们已经柔服了他们。”子犯的象征转释法一下子让晋文公如释重负,结果晋国大获全胜。

二

在世界各民族中都有使用巫术、妖法的现象,我国先民也不例外,这些在上古史书中有不少记载。“巫术,指的是人们企图借助某种神秘的超自然力量,通过一定的仪式对客体实施影响或作用的活动。”[①]这说明古人在遇到一些事情感到无能为力时,希望借助某种超自然的力量来解决它们。古人不仅相信这种超自然力量的存在,并且常常敬畏和崇拜它,这也是上至宫廷,下至平民都对巫术、妖法趋之若鹜的原因。巫术、妖法的方式有多种,有模拟巫术——通过模仿来实现任何想做的事;有感应巫术——通过一个物体来对一个人施加影响,只要该物体曾被那个人接触过就行,不论它是否为该人身体之一部分都有效;有生产性巫术——指在人们技术不足的情况下,为减少对失败的忧虑,增强成功的信心,保证生产顺利,喜获丰收所进行的巫术活动;有保护性巫术——为消除危险,治疗疾病,驱赶鬼灵纠缠所进行的巫术活动,也指使本社会成员免除自然侵袭或别的巫师算计所进行的巫术活动;而破坏性巫术,则是指用于谋害别人或破坏别人正常生产、生活而进行的巫术活动,也称为“邪术”。

《国语·周语》记载,周厉王非常暴虐,为此遭到了国人的一致批评,于是他到卫国找来懂巫术妖法的巫师帮他作密探,监督国人,一旦发现有“谤王”者就立即报告。由于国人都害怕卫巫的特异功能和超人法术,所以个个敢怒而不敢言,以至于道路相遇只能四目相视,彼此不敢打招呼。卫巫使用的是破坏性巫术,国人因为害怕卫巫的魔法,才会噤若寒蝉,“道路以目”。这个事情说明,巫术在当时有着巨大的影响力和威慑力,而且当时人人都相信巫术真的具有超自然神力,如果不小心触犯它,就有可能遭遇灭顶之灾。

汉武帝时期曾有两次重大的巫蛊之案。第一次在武帝元光五年,《汉书·外戚传》记载,陈皇后阿娇因无子被废,她忌妒卫子夫,憎恨武帝,于是“挟妇人媚道”,“巫蛊祠祭祝诅”,[②]请巫祝诅咒武帝。事发后被打入冷宫,实施巫蛊者被枭首,受牵连被诛者三百余人。第二次是汉武帝征和二年(前91),武帝宠臣江

---

① 孙秋云:《文化人类学教程》,283页,北京:民族出版社,2004。

② [汉] 班固:《汉书》,3948页,北京:中华书局,1996。

充因与太子刘据有隙，“恐上晏驾后为太子所诛”①，于是诬枉太子（卫皇后子）为蛊道，“太子惧，不能自明，收充，自临斩之”②。汉武帝命丞相讨伐太子，最后太子兵败。这次事件造成了太子和卫皇后的自杀，长安城中受牵连械斗死者数万人。汉武帝非常相信巫蛊妖术，迷信方士，让女巫往来宫中，教宫人埋木人祭祀，说是可以免除灾害，可以咒杀仇人，却没有想到会有人用同样的方法诅咒陷害他。汉武帝两次对巫蛊事件的解决，实际上表现了自然的人力战胜了超自然的神力，这对迷信巫术的他来说真是一个莫大的讽刺！文化人类学的理论告诉我们，这种对他人施以巫术或妖法的行为其实是一种保护自己、消除敌人和危险的最佳方式。人们认为：“巫术和妖法被视为超乎常人的权力形式，这种权力既可以赋予不成功的人，也可以赋予成功的人。……拥有政治权力的人可能会惧怕那些被他们镇压的人，并怀疑他们想抵抗，所以要惩罚他们。”③对于弱小者而言，在自己遭遇危险又无力反抗时，就希望借助这种超人的巫术魔法抗拒敌人，保护自己；而拥有绝对权力的帝王也害怕巫术，“掌握政治权力的人害怕他们的选民或者民众的妖法、巫术，因为他们害怕人们会嫉妒他们的财富和影响并心怀怨恨。同样，民众会认为他们的领袖一定是因为强有力的魔法才取得成功，这让他们对领袖很是恐惧”④。可见，同样是对巫术妖法的迷信、畏惧，但因身份地位的不同，也使他们的迷信与敬畏有着本质的差别。

三

在中国封建社会，“三从”、“四德”对妇女的思想和行为约束最为严厉。所谓“三从”，即要求妇女“未嫁从父，既嫁从夫，夫死从子”。妇女一生都处在被他人支配、约束的生活当中，不能有自己思想和行为的自由。而“三从”的观念并非一开始就很严格，但这并不是说妇女有思想和行为的自由，仅是指在“从夫”还是“从父”问题上并不严格。从《左传》的记载看，当时虽然“三从”的观念还未完全确立，但是社会已经进入到了父权时代，对妇女已经有了必须依从男子的要求——妇女不仅在家要从父，出嫁了仍然要从父。《左传·僖公十五年》记载秦晋两国在韩原交战，晋国战败，晋侯被俘。当时秦穆公的夫人，即晋献公的女儿、晋惠公的姐姐秦穆姬，听到秦军将带着俘获的晋侯凯旋的消息时，她领着太子䓨、儿子弘、女儿简璧登上高台，下边堆放了许多柴草，派人带话给秦穆公说：“上天降下灾祸，让我们两国国君不是以玉帛相见，而是操戈兴甲兵。如果晋国

---

① ［汉］班固：《汉书》，2742页，北京：中华书局，1996。

② 同①，2179页。

③ ［美］安德鲁·斯特拉森：《人类学的四个讲座》，88页，北京：中国人民大学出版社，2005。

④ 同③，100页。

国君早晨进入国都,那么我就晚上自焚,晚上进入,那么就早晨自焚,请君王裁夺。"最后逼得秦穆公不得不放回晋侯。尽管在这之前秦穆姬对这个弟弟很生气,因为当初夷吾回晋国继位国君时,秦穆姬把父亲的妃子贾君托付给他,并嘱咐他把流亡在外的诸公子(其兄弟)接回来,但是晋惠公竟然与贾君通奸,又不接回其他公子,这使秦穆姬对他很失望也很恼怒。但是当晋侯被俘时,晋侯的身份除了是她的兄弟之外,更重要的是晋侯是家族权力和国家利益的象征,在国家利益受到损害,国家名誉受到侮辱时,秦穆姬毫不犹豫地选择牺牲自己来挽救国家。令人想不到的是,相同的情况 18 年后也在晋国出现了。

《左传·僖公三十三年》记载:秦晋两国于殽山交战,晋师"败秦师于殽,获百里孟明视、西乞术、白乙丙以归"[①]。这就是著名的"秦晋殽之战"。秦穆公不听蹇叔的劝告,一意孤行,劳师袭远,最后惨败,三名大将被俘。但战争的结果却因秦穆公女儿文嬴的一番话发生了出人意料的转机。文嬴是秦穆公的女儿,晋文公的妻子。当初重耳流亡来到秦国时,秦穆公把文嬴嫁给了他。现在晋文公去世,文嬴作为晋襄公的嫡母,向晋襄公请求说:"他们(按:指三帅)挑拨我们两国国君,我父亲如果抓到他们,就是吃他们的肉还不满足,何必劳烦你去惩罚他们呢?让他们回去接受秦国的刑戮,来满足你的快意不是更好吗?"晋襄公听后未加考虑,就同意放走秦国的三员大将。此举很让先轸等老将们生气,将士们在前线流血牺牲获取的战果,却让文嬴轻轻的一句话就给葬送了。作为国母,文嬴非常清楚放走重要俘虏意味着什么,但是她的立场和感情的天平依然倒向了父亲和家族这一方。

以往人们在谈到这两件事情时,都认为是政治婚姻在起作用。不可否认,春秋时期各诸侯王以及贵族士大夫们,往往以缔结婚姻的方法来联络感情。弱小者想以此寻找靠山,在本国遭遇危险时能够借助联姻国的力量消除危险;强大者也希望以此扩大势力,在争城夺地的战争中得到联姻国的帮助,共同对付敌人。这种以联姻来达到两国关系稳定交好的方式,效果要比战争或外交手段管用得多,甚至长久得多。当然,并不是所有的政治联姻都能达到预想的效果,这其中还受到其他许多因素的影响。另一个事件让我们发现仅从政治婚姻的角度去认识显然不够,如《左传·桓公十五年》记载:郑国大夫祭仲专权,郑厉公很是担忧,为了除掉心头之患,他派手下大将雍纠,也是祭仲的女婿去杀祭仲。雍纠准备在郊外宴请祭仲,借机杀他。其妻雍姬知道后,面临着两难选择,于是她借故回娘家,"谓其母曰:'夫与父孰亲?'其母曰:'人尽夫也,父一而已,胡可比也?'"[②]母亲的话让犹豫中的雍姬作出了果断的选择,她把情况告诉了父亲。于是祭仲先杀了雍纠,并暴其尸以示众。

---

① [晋]杜预:《春秋左传集解》,409 页,上海:上海人民出版社,1977。

② 同①,118 页。

从文化人类学的视角审视以上三个事件，我们发现，它们实际上反映了华夏民族早期婚姻形态中的一个现象，即出嫁了的女子在夫家依然要从父，原因是“人尽夫也，父一而已”。当时人们缔结婚姻除了性的需要之外，还有经济需要和繁衍后代的考虑，任何一个成年男性都可以做女儿的丈夫，但父亲却具有唯一性。所以对出嫁女而言，父亲重于丈夫，父权必然高于夫权。应该说“三从”本质上体现的是一种男性的权力意识，将女子的一生都置于男子的统治之下，女子在婚前为父亲操控，婚后为丈夫操控，夫死为儿子操控，只是在其人生的不同阶段为不同的男性控制罢了。表面看父权与夫权都代表着男性权力，本质相同，其实有时候二者的利益也是一致的。但当社会的矛盾冲突由社会影响到家庭的时候，特别是当父权与夫权发生矛盾冲突的时候，女子必须在父权与夫权之间作出选择。女子选择从父而违夫，是因为父权背后还有整个宗族或家族的集团利益，而夫权则主要是小家庭的利益。在原始社会的部族社会时代，构成集团成员的“分子大都是同质的，即根于血缘的，不过其血缘有些是真实的（如家族、亲族），有些则为虚拟的（民族、半部族）。即如部落虽不是根于血缘的，但其分子的来源也常推溯于极久远的祖先”①。所以，人们的社会活动和生产劳动，都是以部族或宗族集体的形式进行的，因而“原始社会则重社会而轻个人，个人罕有自由行动的机会。例如结婚为团体与团体的契约，法律上全团体有‘集体的责任’，个人不得解脱”②。虽然春秋时期许多国家已经进入奴隶社会，但原始社会的一些习俗和规则并未完全消失，在习惯成自然的状态下被保留了下来。由于当时的许多国家都是由部落逐渐扩大发展而形成的，“部落的统一常附带一种对外的嫉视态度，而有‘我族’与‘异族’之分。故‘己族中心主义’为部落的共同精神。团结氏族或半部族的血缘联结带虽不见于部落，但这种心理的联结带也很坚强”③。在当时人们的观念中，家国一体，一荣俱荣，一损俱损，息息相关，所以作为集团的每一个成员，自幼在心中就树立起了“己族中心主义”，为维护国家利益作出牺牲是他们应尽的责任和义务。所以生长于这个家族并与之有着血缘关系的女子都知道当夫家与父家发生矛盾时，从父违夫是她们必须的、也是唯一的选择。这种观念意识早已通过集体无意识的形式，在女子幼年时就已经“润物细无声”地渗透到她们的思想和血脉里。如《诗经·载驰》的作者许穆夫人，对这一点就有着很清醒的认识。许穆夫人是卫国公子顽与其后母宣姜的私生女，后来嫁给许穆公。刘向在《烈女传·仁智传》中记载：当年许国和齐国都到卫国来向许穆夫人求婚，结果卫懿公答应了许国，许穆夫人（未婚之时）知道后对其保姆说：“诸侯嫁女就是要结交军事同盟，将来受到

---

① 林惠祥：《文化人类学》，137 页，北京：商务印书馆，2002。

② 同①。

③ 同①，178 页。

他国侵犯时，只要‘女’在，就会得到大国的军事援助。现在许国小而远，齐国大而近，为什么要舍近而求远，离大而附小？一旦有战争谁能保护我们的国家呢？”也正因为这样，周惠王十七年（前660），卫被狄人所灭，宋桓公（宣姜的另一女婿，许穆夫人的姐夫）派人迎卫遗民，并立卫戴公（许穆夫人兄）于漕邑，不久戴公死，其弟文公继立。《诗序》曰：“《载驰》，许穆夫人作也。闵其宗国颠覆，自伤不能救也。卫懿公为狄人所灭，国人分散，露于漕邑。许穆夫人闵卫之亡，伤许之小，力不能救，思归唁其兄，又义不得，故赋是诗也。”[①]从诗的内容看出，许穆夫人已动身往漕，但在途中被许国大夫劝阻，被迫返回。诗歌表达了她牵挂故国、忧心如焚的心情。从上述诸多材料可以说明，春秋时期妇女出嫁后仍然要从父，表明在当时的家庭关系中，夫权意识虽然已经萌芽，但在与父权的较量中还常常处于下风。

由于上古史时代距今已很久远，如果我们缺乏文化人类学的观念和知识，在阅读上古历史著作时，在分析史传文学的人物时，常会戴上有色眼镜，用今人的眼光去分析评判古人，不仅会产生歧义，甚至会得出相反的结论。所以，用文化人类学的视角观照史传文学，不仅能够拓宽研究思路，开辟新的研究路径，还会有新的认识和收获。

---

① 朱东润：《中国历代文学作品选上编》（第一册），7页，上海：上海古籍出版社，1979。

省风察气与历律[①]

张国安

【作者简介】张国安，男，安徽贵池人，文学博士，广西民族大学副教授，硕士生导师，四川大学博士后。

【内容提要】乐官与史官同源，中国古代的律学是历律学而不是单纯的乐律学。后世文献所载"省风察气"、"以律正历"、"以律协历"之传说，乃中华农耕文明发源期之农业生产经验和科学技术实践的历史投影，具有原始巫术和"天学宗教"的意义，其文化影响，深刻而久远。

【关 键 词】省风察气　乐律　历律　文化

一

从历法演化的角度看，大师所掌握的"省风察气"之术，无疑是一种极具民族特色而又较为原始的历法，它与中国古代的律学、律制之起源有着密切关系。

"籍礼"中"省风察气"的仪式，显然具有指导农时，安排生产的实际用途。"省风察气" 包括两种方式："省风"与"察气"。《国语·郑语》说"虞幕能听协风，以成乐物生者也"；韦昭注曰："协，和也，言能听知和风，因时顺气，以成育万物，使之乐生。" 韦昭注《国语·周语》"瞽帅音官以风土"曰："风土，以音律省土风，风气和则土气养也。"可见两者的区别在于，"省风"乃大师以耳辨听风声，以判时节；而"察气"则以律管察地气之发是否应时。律管候气之法后来失传，北朝时期东魏著名天学家信都芳曾复原过这一古法。《北史·信都芳传》载：

① 本文节选自作者之《〈周礼〉乐官与先秦乐文化源流考述》，标题为节选时作者所加。

丞相仓曹祖珽谓芳曰："律管吹灰，术甚微妙，绝来既久，吾思所不至，卿试思之。"芳留意十数日，便报珽云："吾得之矣，然终须河内葭莩灰。"祖对试之，无验。后得河内灰，用术，应节便飞，余灰即不动也。不为时所重，意不行用，故此法遂绝。

信都芳的事迹还见于其他正史，据《隋书·律历志》，信都芳不仅恢复了律管候气古法，而且还发明了轮扇测气法：

后齐神武霸府田曹参军信都芳，深有巧思，能以管候气，仰观云色。尝与人对语，即指天曰："孟春之气至焉。"人往验管，而飞灰已应。每月所候，言皆无爽。又为轮扇二十四，埋地中，以测二十四气。每一气感，则一扇自动，它扇并住，与管灰相应，若符契焉。

信都芳之巧思，未为当时所重，其所恢复之古术及其发明皆未能传之后世。其他记载律管候气术的正史文献还有《后汉书·律历志》、《晋书·律历志》、《隋志·毛爽律谱》、《通鉴》等。"中宵忽见动葭灰，料得南枝有早梅"的唐人诗句，似乎表明唐人对律管候气尚不陌生。文献所记律管飞灰事，亦有不验者。《隋志·毛爽律谱》说"魏杜夔制律吕以候气灰，悉不飞"，便是其例。宋人蔡元定已在理论上怀疑文献所载候气法的信实可行[①]：

十二律，候气之法，相传已误。候气之用黄钟律管，候子月冬至之气，余月则否，盖古法占候，恒在岁始，冬至，阳气之始也。……冬至之日气至灰飞，则气节相应，是谓和平。若灰飞在冬至之前后，则为太过，不及于是乎？有占若丑月，阳气未出地中，候之犹可，寅月以后阳出地上，又何候乎？况午月以后，阳气皆自上降下，又安有飞灰之理？故谓十二月皆以律管候气者，非也。

候气古法究竟如何，单凭文献考证或推理，很难作出最终结论，唯有实验之或得到考古学证据的支持。这里可以肯定的是，对古人来说，律管候气不仅是一种观念，而且也是一项意义重大的社会生活实践。

律管候气始于何时，已无可考实，理论上说必在律学、律管发明之后。1984—1987 年间，河南省文物考古工作者在黄河中游与淮河之间的舞阳贾湖

① 荆弘达主编：《万卷精华楼藏书记》(一)，416—417 页，哈尔滨：黑龙江人民出版社，1992。

(距今 8000 年前)早期新石器时代遗址中,发现了龟铃与骨笛[①],这为律学以及律管候气发生的推断提供了极为珍贵的实物资料。

专家对其中的一支骨笛进行了非常严格的测音,结果表明:"这支骨笛的音阶结构至少是六声音阶,也有可能是七声齐备的,古老的下徵调音阶。"[②]吴钊先生的进一步研究则表明:贾湖骨笛"由于用计算管长的独特方法,在一个八度内能得到 8 个不同音高的乐音,故具备八律"。八律"大致相当于后世十二律中的黄钟、大吕、大簇、姑洗、蕤宾、夷则、南吕及应钟等律"[③]。已出土的 22 支骨律管均由鹤类的尺骨制成,可分为两组,第一组 14 支律管每两支一对,分别出自七座墓葬;第二组 8 支律管分别单独出自八座墓葬。在十五座墓葬中,有八座出土有完整龟甲,龟甲上还刻有符号。出土于同一墓穴中的两支律管的宫调具有大二度音量,证明当时律制有雄雌之分。据此,有的研究者还进一步设想,"原本埋葬成对律管的墓葬可能也像埋葬单支律管的墓葬一样而有八座","律吕相配的双管候气与单管候气应该体现了两种不同的候气观念"。这样贾湖八雄八雌的十六支律管,正与八律八吕主候八节的古制相合,再根据随葬用龟,墓主极有可能是分掌八节,并能调音定历的方士即所谓的"八能之士",龟正是后世候气"效则和,否则卜"的反映。[④]甚至说,当时已有了八封历。"在贾湖人的心目中,独立意义的单纯为欣赏的音乐是不存在的。所谓音乐,是乐律(包括音阶,宫调)与天文历法,巫术礼仪(包括时令节气、八卦、八风、天地阴阳)有机结合。或者说以音乐的形式体现八卦。"[⑤]

上述看法,尽管有推测的成分,但不是没有可能的。有一点已经可以肯定,律学的意识在贾湖人那里已经产生,这可从骨笛的设计过程中清楚看出。标本 M78:1 号笛,整个身长 20.3 厘米,在骨管一侧一字排列钻七个圆形音孔,孔距 1.3—1.5 厘米,孔径 0.3 厘米。音管旁有设计和两次修改设计的刻痕,从刻痕看"显系首先经过精确计算,将计算结果刻在笛身上。然后在第七孔的位置上钻基准孔,经试吹,以此孔音高为标准,再修改原来设计,重新刻记,第四、五、六孔为修改设计后所钻。之后似又一次调整下余三孔的位置,再次刻记,一、二、三孔为第二次修改设计之后所钻"[⑥],上述设计过程,显然与数学计算相关。这是贾湖人有律学的充分证据。

如果贾湖骨笛确实是用来候气以定四时八节,体现了八卦历的话,那么贾

---

① 《河南舞阳贾湖新石器时代遗址第二至六次发掘简报》,载《文物》,1989(1)。

② 黄翔鹏:《舞阳贾湖骨笛的测音研究》,载《文物》,1989(1)。

③ 吴钊:《贾湖龟铃骨笛与中国音乐文明之源》,载《文物》,1991(3)。

④ 冯时:《中国天文考古学》,197 页,北京:社会科学文献出版社,2001。

⑤ 吴钊:《贾湖龟铃骨笛与中国音乐文明之源》,载《文物》,1991(3)。

⑥ 张居中:《试论裴李岗文化的原始数学——兼论我国度量衡的起源》,载《中原文物》,1992(1)。

湖律学则完全有可能导源于乐巫"省风"之实践。《淮南子》说:"律之初生,写风之音,故音以八生。"《吕氏春秋·古乐》谓黄帝命令伦听雄雌凤鸣,以别十二律。甲骨文中"凤"、"风"皆写着"凤",中国古代,"风"亦有雌雄,宋玉的《风赋》中便有"雄风"、"雌风",今人仍有"再树雄风"之谓。文献关于律之源生的传说是可据的。

二

"省风"作律已是律之高级阶段,尚不是律制之初,律制之初,确实写鸟鸣之音。在7 000年前的浙江余姚河姆渡稻作文化遗址上,考古学家出土了许多重要遗物,其中包括大量骨哨以及刻绘有日鸟组合图像的有柄骨匕、象牙雕片、陶豆盘。与贾湖相仿,骨哨都是由禽类肢骨制成,是迄今发现的最早横吹类管乐器。同时出土的骨哨,有二、三、四孔不等。经专家仿制实验发现,骨哨能逼真地模仿鸟鸣。有学者推测它们是用来诱捕禽兽的拟音器。①关于骨哨的用途,在本文看来,模仿鸟鸣的目的在于招引鸟类、祭礼鸟类,具有巫术的意义。拙文《乐礼文化·礼乐文明》已表明,农业的发明与鸟类有关,中国古代的农耕文化即"乐礼文化",它具有鸟神崇拜的特征。后世文献有许多关于作乐传说,如:伏羲作琴瑟与《扶来》、《驾辩》之乐;神农炎帝乃命刑天作《扶犁》之乐,制《丰年》之咏,以荐厘来;"黄帝习(乐)昆仑,以舞众神,玄鹤二八翔其右";祝融取梓作琴,"弹之有异声,能致五色鸟舞于庭中",作琴乐一曰《皇来》、二曰《鸾来》、三曰《凤来》;"箫韶九成,凤凰来仪"②。这些传说无疑呼应了本文对河姆渡骨哨用途的推断。若推断不误的话,则可以说这些骨哨能够模仿不同的鸟鸣,这些鸟类大多数都是些候鸟,如《左传》所谓的玄鸟、伯赵、青鸟、丹鸟。杜预《左传集解》:"凤鸟知天时,故以名历正之官。玄鸟,燕也,以春风来秋风去。伯赵,伯劳也,以夏至鸣冬至止。青鸟,鶬鴳也,以立春鸣立夏止。丹鸟,鷩雉也,以立秋来立冬去,入大水为蜃。"既然这些骨哨能模仿鸟鸣,感召候鸟,那么宽泛地说,骨哨或许就是最原始的律管,它具有以律纪时和以律助时的历法意义和巫术功能。

幸运的是,河姆渡遗址还出土了有柄骨匕、象牙雕片、陶豆盘三件刻绘有日鸟组合图像的重要遗物。三件遗物分别属于河姆渡文化遗址第四、第三、第一文化层。见于骨匕、牙雕上的刻绘图像具有共同的造型特征:一日居中,双鸟分居左右两侧,画面极其写实。陶豆盘上的图案造型略显抽象,中央有一圆形,似为太阳。四鸟环结于圆心,呈十字交叉,鸟首突出,四鸟盘绕,构成"万"字造型。至于图像的造型含义,学者们的主要推测是:图像印证了记载于文献的"金乌负

---

① 修海宁、王宁新:《看得见的音乐》,39页,上海:上海文艺出版社,2000。

② [汉]司马迁:《史记·夏本纪第二》,81页,北京:中华书局,1982。

日”的神话。而冯时则不以为然，冯氏的研究结论是：尽管河姆渡日鸟图像，反映了“金乌负日”的古老观念，但三组图像的主要含义则“是以处于不同位置的鸟来象征太阳在一年中于不同季节运行方位的变化，其中日纹四鸟图像中分守东、西、南、北四方的四鸟用于象征太阳于二分二至时的运行方位，而日纹双鸟图像的两鸟分别列左右，似乎应表示东西两方，当然可以代表春分和秋分时太阳的运行方位”。“金乌载负着太阳神游四方，反映的正是二分二至时太阳东升西没，南去北归的行移特点，因此，分守四方的凤鸟既是四方神，又是四时神。”[①]冯时先生对河姆渡遗址三组日鸟组合图像的解释，无疑更具有启发意义。

这里需要进一步加以解释的是：为何要以鸟负日来标志四方、四时，并且用以象征太阳在一年中于不同季节运行方位的变化？

由于地球的自转与公转，生活在地球上的人类，都能感受到天体视运动周期和物候变化周期。温饱是人类最切近的生命体验之一，对生活在乐礼文化早期的先民来说，最能牵动温饱体验的是候鸟的南来北往和太阳的周年视运动。所以鸟类、太阳最早成为“乐礼文化”顶礼膜拜的神明；候鸟迁徙、鸣叫周期、太阳周年视运动周期格外受到先民的关注，成为早期纪时的最重要依据。候鸟周期性的鸣叫与南来北往，最为直观，而又与农作物的生长周期相应，因此鸟类也就自然地成了时节的标志，其生命节律也就自然地成了“乐礼文化”的纪时依据。相比之下，太阳周年视运动周期尽管也能够以寒暑冷暖的变化为人类所感知，但这毕竟只是间接并且需要抽象的感知。把握太阳周年视运动规律显然要复杂得多，它需要长期的日影观测。一旦通过日影观测把握了太阳运行的分至点以后，原始先民便会发现太阳的南去北归的运行周期，竟与候鸟的神秘来去和鸣叫若合符节，必然要生出神话般的想象——原来没长翅膀的太阳神赖神鸟的背负而东生西没，南来北往。当先民需要用具体形象来表达神话想象，标志时节和太阳的运行位置时，自然要选择鸟的形象作为象征。于是，人类便创造了太阳神鸟——凤。

对河姆渡遗址的日鸟组合图像的解读分析，无疑加强了以上有关骨哨推断的合理性与可能性，同时也证实了律制之初，乃写鸟鸣之音的文献记载。

贾湖文化遗址与河姆渡文化遗址年代相近，但就律制水平而言，贾湖文化显然领先于河姆渡文化。骨哨的制作看不出计算的痕迹，完全凭依于乐巫们的音声敏感与超常技艺。理论上说贾湖律制也必然经历过类似的发展阶段。“古之神瞽考中声而量之以制度，度律均钟”，《国语》所言，尽管是较为晚近的制度，但恰恰说明前古之制已然，因为没有比以耳齐声更质朴的了。贾湖乐巫所考之中声已非鸟鸣之声，而极有可能的是一年四季，来自自然界四面八方的季候风。中国长江流域与黄河流域大部分地区都处在季风带。环境考古学的研究表明，

① 冯时：《中国天文考古学》，159页，北京：社会科学文献出版社，2001。

距今七八千年前的贾湖地区，农业生态条件极好，其气候特征与现在的长江流域相似，一年四节，季节分明。[①]季候风直接表达着自然界寒暑雨暘的特征，与农业生产密切相关，如此物候特征，贾湖人不可能不敏感。贾湖人完全有可能将候鸟周期、季风周期与太阳等天体运行周期作出了某种程度的协合。在商代甲骨文中"凤"既是帝之使者又是风神[②]，这使得今人尚能看到协合的影子。

三

从河姆渡文化遗址的日鸟组合图像我们已经看出，"乐礼文化"时代的原始先民对天体运行周期以及物候周期有着特别的关注，并且表现出了协和天体运行周期与物候周期的惊人想象力与强烈的兴趣。贾湖律学与律制也应该是这一兴趣的产物，传说女娲"命圣氏为斑管，合日月星辰"[③]，"黄帝吹玉律，正璇衡"[④]，当有史影可据，并非后人凭空臆造。贾湖人省风作律，以律候气，以律协历，中国古代律学导源于神秘天学而非音乐，是历律而非乐律，这些都应该说毫无疑义。余下的问题便是，中国古人为何要以律协历。

文献中尚能找到求解的线索。《吕氏春秋·音律篇》曰：

> 大圣至理之世，天地之气合而生风。日至则月钟其风，以生十二律。仲冬日短至，则生黄钟。季冬生大吕。孟春生太蔟。仲春生夹钟。季春生姑洗。孟夏生仲吕。仲夏日长至，则生蕤宾。季夏生林钟。孟夏生夷则。中秋生南吕。季秋生无射。孟冬生应钟。天地之风气正，则十二律定矣。

何谓"大圣至理之世"？依《吕氏春秋》的说法，"大圣至理之世"也就是"天地之气合而生风"之世。前者说的是社会现象，后者说的是自然现象，难道还有什么天地之气不合而生风之世？如此逻辑关联，着实令现代人感到有点困惑。其实，这不足为怪。诞生于"乐礼文化"时代的天学一开始就是巫术化的天学，到了颛顼时代又开始为王权垄断而意识形态化，于是奠定了后世具有强烈政治色彩的"天人感应"世界观。《吕氏春秋》的说法，只不过是这一世界观特有的思维表达方式而已，是中国古人惯用的"套语"。这里值得提醒的是，切莫一遇到这些"套语"，便本能地视之为痴人说梦、逢场作戏而一概置之不理。须知，古人

---

① 张居中：《环境与裴李岗文化》，《环境考古研究》（第一辑），北京：科学出版社，1991；《中国自然地理·古地理》（上册），北京：科学出版社，1984。

② 温少峰、袁庭栋：《殷墟卜辞研究——科学技术篇》，成都：四川省社会科学院出版社，1983。

③ 宋衷注，张澍稡集补注：《世本》，78页，丛书集成初编，北京：中华书局，1985。

④ 齐治平标注：《拾遗记》，9页，北京：中华书局，1981。

不一定比今人智，但未必比今人愚；古人不一定比今人多赤子之心，亦未必比今人多“戏子”之行。质言之，古人尽管惯用“套语”，但并不存欺骗后世之心，其“套语”的背后是连绵不断的文化传统，无疑具有丰富的知识性与真理性内涵。《吕氏春秋》的说法，亦应作如是观。《国语·楚语下》说古之时曾有过“神降之嘉生，民以物享，祸灾不至，求用不匮”的盛世，“大圣至理之世”应与其相仿佛。“天地之气合而生风”其言下之意不过是说，祸灾不至、谷物丰长、民生不匮有赖于风调，风调则雨顺，而风调雨顺有赖于天地之气合。较古的文献《书·洪范》载武王问箕子以治道，箕子授之洪范九畴，其第八畴就讲到了见大圣至理之世的众多征兆：

曰雨、曰旸、曰燠、曰寒、曰风。曰时五者来备，各以其叙，庶草蕃庑。一极备，凶；一极无，凶。

曰休征：曰肃，时雨若；曰乂，时旸若；曰哲，时燠若；曰谋，时寒若；曰圣，时风若。

曰咎征：曰狂，恒雨若；曰僭，恒旸若；曰豫，恒燠若；曰急，恒寒若；曰蒙，恒风若。

其五种征象：雨、晴、热、寒、风，都是今天所谓的气候、气象学因素。一年之中，如果五种征象皆能应时出现、各得其中，就会百草丰茂。五种征象，若有一种过多或过少，即是祸灾。而五种征象能否应时出现，各得其中（不过亦无不及），则取决于君王之修为。五种征象中，最为重要的一项便是风，唯有圣王，时风才会出现。圣者，通达天道者也。《洪范》无疑为“大圣至理之世，天地之气合而生风”的说法下了一个最好的注脚。

撇开《洪范》天人感应的巫术观念不论，我们不难感受到古人对天地风气的重视程度以及观察的细腻。《山海经》有四方风神的神话；甲骨卜辞有商人祭祀四方风神的记录；《淮南子·地形训》还有八方风说。以上方风之说都是古人对方风的性质、物候特征所作的细致观察和描述。现在再来看《吕氏春秋》的说法，其含义也就比较清楚了。实际上它包含了三层含义：其一，律是对丰年之风声的摹写，所以律是为了预知农业年景的需要而产生的；其二，律又与时节有关，特别是与冬至点关系密切，律管候气曾具有过正历的功能；其三，历法之初，亦与农业有关。

四

这里尚有必要对古人确定分至四时的意义问题加以澄清。

前此已知，早在新石器时代的“乐礼文化”早期，就已测知分至四时了。

20世纪40年代,竺可桢先生就提出了分至四气与后来的二十四节气的产生,主要是依天文学标准平均分配的结果,而与农业无关的观点。[1] 冯时先生推进了这一观点[2]:

> 分至的确定可以依赖于多种方法,如观测太阳纬度的高低变化和日出日没的地平方位,观测恒星的出没,测度晷影等等,而建立这些气点的最初目的则是确定标准时间和方位。分至四气无疑是最早诞生的四时。《礼记·祭义》:"祭日于东,祭月于西,以别内外,以端其位。"春秋分太阳出没正东西,可正东西之位。同样,冬至日南之而影极长,夏至日北至而影极短,可正南北之位。四个标准点的确定,客观上得到了回归年的长度。因此,分至四气是标准时体系,也即历法体系。

分至四气确实是标准时体系,是对太阳周年视运动观测的结果,但其始初的意义尚需进一步阐明。

从新石器时代各处文化遗址出土的太阳鸟组合图案看,其具有典型意义的造型有四种:一日一鸟(大墉型:鸟衔禾,鸟首向日);一日居中,二鸟分列左右(河姆渡早期);四鸟盘绕太阳圆心,鸟首伸出朝向四方,构成"万"字造型(河姆渡晚期);鸟翼刻绘环日八角巫字符(高庙遗址)。四处遗址均属稻作文化区,如果不考虑地理位置、时代等因素,以上四种造型呈现出由写实到抽象,由简单到复杂的变化。显然代表了"乐礼文化"发展的不同水平。河姆渡早期已得出二分点,晚期则已定分至四时,据此也可推测高庙已定四时八节。但我们并不能肯定最初的分至的确立与稻作农业毫无关系。人们自然会问,分至点的始初确定凭依的是何种方法,是测度晷影吗?可能性不大,因为河姆渡人若掌握了该技术的话,那么分至点应该同时得到,而事实上在第四期,河姆渡人就已知道了二分点,何至于要到第一期才测知其他两点。既然不是测度晷影,那么恒星观测的可能性更小。任意恒星易于观测的位置点——昏中、地平,并不一定就是太阳历的分至点。以某颗恒星来定分至点显然已是分至得到较准确定位以后的事。舍此不论,假设河姆渡人观测的某颗恒星的特征点与分至点重合,则我们所看到的太阳鸟组合图案就应该是星鸟组合图案了,而事实不然。余下的可能性便是冯时所谓的"观测太阳纬度的高低变化和日出日没的地平方位"了。此种方法的实行需要恰到好处的地形物作为参照,如连绵的山峰。五千年前的大汶口文化陶符说明古人确实使用过此种方法来定太阳运行的位置。陶符刻画的是一鸟负日从五峰山的中峰顶上冉冉升起的景象,有学者作过实地考察,

---

① 竺可桢:《二十八宿起源时代与地点》,载《思想与时代》,1944(34)。

② 冯时:《中国天文考古学》,188页,北京:社会科学文献出版社,2001。

据说这一景观在当地只有于二分日方能看到。[①] 若果真如此,则大汶口人确实太幸运了,须知,如此这般的地形坐标,并不是随处可见的。不过,这里仍然有必要追问一下,陶符刻画的太阳视运行位置如此醒目,对大汶口人来说意味着什么呢?假如说大汶口人已经掌握了测度晷影技术,而又不考虑其他因素的话,那只能说已知分至的意义之后,当地人在观察日出的地平位置时,偶然发现了这一醒目位置恰与二分点巧合,于是便把这一景观刻画下来,赋以神秘意义,而且时常将其与晷影测度相参校。如果是这样的话,它与河姆渡的情形就没有多少可比性。那么,是否可以设想,当地人仅凭出日的地平位置就得出了二分点呢?以五峰山作为观测太阳运行的地形坐标,当地人首先应该发现的是二至点。这两个点对观察者来说是最具特征的两个点,因为它是太阳周而复始的南北运行的起止点。而中峰,除其作为太阳运行坐标的醒目外,很难说有什么特殊的意义。难道当地人对昼夜平分有着特殊的直感或者说昼夜平分对他们有着神秘的意义吗?否则我们只能说,五峰山其他两峰正好也处在二至点上,而中峰又恰好是太阳运行路线地形坐标的中点。那只能说太偶然了,无法用来说明河姆渡人是如何得出二分点的。

事实上,大塘日鸟组合图案不仅说明了人类是从鸟那里学会了种植农业,而且也证实了在稻作农业出现的早期,太阳的周年视运动周期尚未引起先民的关注。但稻作农业毕竟对阳光雨露的要求很高,阳光雨露的分布又与太阳的运行周期密切相关,先民们迟早会意识到这一点,一旦意识到这一点之后,自然要去观察它,进而去把握它。当这种需要付诸行动的时候,河姆渡人完全有可能选择某种地形坐标去观测太阳。但他们绝对不会盲目地在地形坐标山上去寻找回归年周期的标志点。事实上,河姆渡人最早确定的是二分点。河姆渡二分点,恰是鸟候在太阳视运动坐标上的刻痕。早期的分至太阳历,就稻作文化区来说,绝对是“鸟候历”的反映,二分点与玄鸟的南来北往相应以及许多文化遗址的日鸟组合图像都以鸟作为分至点运行位置的象征,本身就说明了这一点。“鸟候历”自然是与农业周期相呼应的,因此,我们完全有理由说,归根结底,分至四气的始定是与农业有关的。

五

决定农业年景好坏的因素至为复杂,站在今人的立场,一言以蔽之:天时、地利、人事也。农业之初,人事的因素主要表现在顺应天时,尽其地利。“鸟候历”的出现则意味着古人主动的顺应。但主动的顺应并不能保证年景必好,许

---

① 王树明:《谈陵阳河与大朱村出土的陶尊“文字”》,载《山东史前文化论文集》,济南:齐鲁书社,1986。

多未知的因素也会使得年景时好时坏。于是人类依其文化的本能，开始以乐礼献媚于神鸟，礼拜神鸟。此举除了表达祈求、感恩的情感之外，未必能奏效。这就迫使古人开始细致地观察可能与年景好坏密切相关的各种征兆，如《洪范》列举的雨、旸、燠、寒、风之类。当然，对于已经建立鸟神观念的"乐礼文化"先民来说，一开始自然是倾向于观察与鸟类关系密切的物候征兆，如时雨、时风之类。因为某些鸟类（当然还有其他动物）的活动规律确实能成为风、雨的征兆。如农谚所说的："乌鸦逆风飞，主风；顺风飞，主雨""今晚鸟飞声啾啾，明早大风混溜溜。"[①]一旦有了这种发现，风雨便成了鸟的神迹。人类在狩猎时代就有了模拟异类形象、以音声诱捕异类的经验。于是，故伎重演，无风不雨之时，就模拟鸟鸣呼风唤雨。河姆渡骨哨除了前面所说的模拟候鸟鸣叫，祭礼神鸟，兼具纪时、助时的功能外，当有呼风唤雨的巫术功能。显然这是不可能奏效的，但事实上的失败，反而刺激了人类对自然界的观察与认识的视野向越来越深广的领域延伸。贾湖人在物候征兆的观察中，似乎细腻地感受到了风候之于稻作农业的异乎寻常的意义。风云变幻，确是雨、旸、燠、寒的征兆。从流传至今的农谚中，仍能发现节气风是如何决定一年的农业年景的。引例如下[②]：

> 夏至日吹团巢风，种田种地一场空。夏至刮东风，鲤鱼塘里哭公公。
>
> 夏至风刮佛爷面，有粮也不贱；夏至风刮佛爷背，缺粮也不贵。（原注：佛爷面指南风言；佛爷背指北风言。）
>
> 冬至多风，寒冷年丰。
>
> 冬至东风高田旱，东南东北低田收。

这里最重要的启示是，鸟候历、分至节气太阳历，包括阴阳合历，都不可能全部反映决定农业年景的风气变化规律。中国古人所谓的风气即天气与地气，实际上与今人所说地球上的大气圈的现象有关。大气圈构成并调节着地球上的物候生态。大气圈变化规律的复杂程度确实是超乎想象的。科学发展到今天，凭借着高速运转的计算机与卫星云图的帮助，人类也还无法对天气形势作长程预报，究其原因，无非是影响大气圈的不确定因素太多。太阳视运动周期、月亮视运动周期是明显的因素，还有种种其他天文长周期都能影响地球大气圈的变化，除此之外，非周期性因素，如今天地球上的污染等人为因素、太阳黑子爆发等都对大气圈产生影响。尽管现代气象学从统计中似乎已发现，地球上的海、气变化有 14 个月的周期现象，但如果把这种 14 个月的周期叠加到年周期

---

① 夏大山辑：《中华农谚》。

② 同①。

上，也必将出现许多复杂的现象。[①] 何况中国古代的自然农业所需要把握的是各种气象因素的年分布都恰到好处的风气变化规律，其复杂性是不可想象的。而通行的历法都是以地球的绕日自转周期为计算单位，以地球绕日公转周期为基础的历算体系。可见，无论历法计算如何精确，对复杂的大气圈的运动变化来说，只能作为观察的坐标，其自身不可能直接用来标志大气圈运动变化的全部规律。尽管如此，中国古人还是很早就表现出了对大气圈的敏感和观察兴趣（这也许基于稻作农业的特殊性，又恰好处在季风带），并力图在几个太阳历点上把握其全部规律，上引农谚就是其反映。

这种努力在贾湖人那里早已开始。也许他们在八个历点上作了长期的观测，最终直感到了某种规律性特征——风气运行的音声征兆，这是非常细微的征兆。一旦出现了这些征兆，就会风调雨顺。当然风气运行的音声征兆，是超越单纯历法周期的另外某种周期的反映，按年历不可能年年风调雨顺，于是乎贾湖人就试图用律管来留住这些征兆，因此有了贾湖八律，此律也就成了历法，我们称之为风历或风律。如同河姆渡人同样的动机，同样的思维，贾湖人也会在每个历年都用律管来核对风气运行的音声征兆（这是省风察气的最早实践）。如果不协，他们就会按律作乐改变风气。传说朱襄氏时，“士达作五弦瑟，以来阴气，以定群生”；颛顼时“惟天之合，正风乃行”，“乃令飞龙作乐，效八风之音，命之曰承云，以祭上帝”，正属此类。师旷说乐能开山川风气[②]，伶洲鸠说“天子省风作乐”，钟和于物，物和嘉成。[③] 诸如此类的说法，自有来由，不可简单地视之为神秘主义或痴人说梦。

六

对古代的制历来说，分至定点是非常重要的环节，但确实不容易。即便使用了测影技术，二至也很难定得准确。“因为在冬至前后和夏至前后，日影长度变化甚微，回归年长度的误差可达数天之多。”[④]后来发明了恒星观测的技术体系，但分至点的确定仍然是件困难的事。《书·尧典》记录的历法已非常先进，也还没有非常精确地定出分至点。可想而知，贾湖人的历算之术显然处在粗浅状态，不可能用来作为指导农时的标准，相反却需要时时校正。其用于正历的自然是律管、历律。以上只是古人以律正历的可能原因之一，它更多的只是合乎今人的理念，古人的以律合历显然还有更深层的原因。

---

① 郑军：《太极太玄体系》，144 页，北京：中国社会科学出版社，1992。

② 《国语·晋语八》，460 页，上海：上海古籍出版社，1978。

③ 杨伯峻：《春秋左传注》，1424 页，北京：中华书局，1981。

④ 郑文光：《中国天文学源流》，102 页，北京：科学出版社，1979。

历法之初固然与农业有关，但同时它又负载着神圣的信仰与巫术意义。在先民们的信念中，农业年景的好坏也是太阳神意志的体现。追踪太阳神的行迹，本身就具有通达太阳神意志，保证农业年景的意义。可以想见，在二至日他们都要常规地举行祭礼太阳神的仪式，若冬至日律管候气不验的话，则还要举行改变历点的仪式，希望以此来改变太阳神的意志。以律的标准来改变历点，无非是因为律记录了风调雨顺，体现了风神的善良意志，而风神又是太阳神的使者，自然也就体现了太阳神的意志。那么从技术的意义上来说，具体又是如何改变历点的呢？从后世的籍礼仪式看，“先时五日，瞽告协风至”，到了立春日，再察地气是否响应。籍礼反映的是“天地之气合而生风”的情形，而事实上，此种情形不可能总是发生，否则就没有正历的必要了。贾湖人完全也有可能于冬至前某日听风声，到了冬至日再察土气。这里除了正常情形外，有好多反常情形会出现。理论上说至少有如下三种可能：风声先至或后至，土气亦相应提前或滞后；风声先至或后至，而土气总是不应；风声土气皆不验。第一种情形，属历算之术不精。新的冬至点可以应验之日为准。如果遇到第二、第三种情形又该如何呢？“效则和，否则占”[①]，古人决疑，概以卜筮。与律管同出的龟甲表明，贾湖人就以占卜的方式来重新确定冬至日点，修订历法。基于上面已知的原因，事实上，无论如何正历，从效应上来说，律历也不可能始终相合。后来史书记候气事多有不一，并不意味史书不可信，其真正的原因就在于律历不可能始终相合。候气法的失传是有其必然性的。“以律正历”最富有文化意味的还不是上述技术过程，而是正历仪式上以特定的音调作乐来体现并改变神明意志的巫术行为与观念。“女娲命圣氏为斑管，合日月星辰”，“黄帝吹玉律，正璇衡”，尽管是传说，但必定是古人以律正历、以律协历的实践或观念的反映。从《周礼》所载的“分乐祭祀”以及历朝历代帝王登基的改元大典中，仍能听到八千年前贾湖正历仪式的遗响。

综上所述，可以得出一个初步的结论：中国古代的律学是历律学而不是单纯的乐律学；大师乐官与大史史官同源；乐即礼，礼即乐。先秦以降，史书分部，礼、乐并立，律历合志；律学长期脱离音乐实践，徘徊于神秘计算与政治意识形态之间，极端者如以帝王拇指定律。诸如此类，都不过是新石器时代就已形成的乐礼文化传统的变相。以“帝王拇指定律”为说，此举所信仰者不过是贾湖人信仰中的神明意志的转移罢了，事实上，后世帝王虽被视为天子，但在中国的历史上，从来都是人间肉身化的神明。

---

① 《后汉书·律历志上》，3016页，北京：中华书局，1982。

文学、文化之“文”

王尔勃

【作者简介】王尔勃，男，黑龙江齐齐哈尔人，广西民族大学副教授，硕士生导师。

【内容提要】文学研究和文化研究之争的关键在于对“文”即文本性该如何理解。通过对20世纪西方文论“两次转折”内在关联的梳理，及对艾布拉姆斯三角形文艺坐标和塞尔登文论著作逻辑安排的探究，可以发现“文”——即形式、结构、符号等文本性因素所展示出的历史和逻辑的贯通性。这种贯通性源自“文”与“人”的本体论关联，人的本质力量对象化必然引起“人”与“文”的历史辩证运动。因此文化研究在深层本质上与文学研究相通，它是一种在文化视野的“放眼”中“盯住”文本性的历史修辞学。

【关 键 词】文化研究　文学理论　文本性　符号论哲学　历史修辞学

当文化研究(Cultural Studies)成为世纪之交的学界热点之后，一个显而易见的问题总在困扰人们：文化研究是文学研究内部出现的一种新的角度和样态，还是文学研究本身必须转向并汇入其中的一个更广阔的领域？这一问题事关文学研究向何处去，故学界高论甚众，争讼不已。一种意见是：文学本来就是一个依据不同时代惯例而总在变化的相对性概念。进入后工业社会传媒时代，大众文化兴起，今天的文学研究应当把具有巨大影响力和广泛性的通俗文化、大众传媒、时尚等领域的研究放在主流位置上，文化研究对传统的文学研究样式的取代乃势之必然。而另一种占据主导地位的意见是：尽管文化研究为文学研究开拓思路，文学研究也应向文化研究借鉴，但无论如何，专注审美特质和终极价值的文学研究自有其本体地位，绝不该也不能被文化研究取代。

值得注意的是，对峙的两派意见中存在着一个共同的预设，即双方都认为文化的范围大于并包容着文学，文学因其审美特质则有别于一般文化。但是，

如果我们从另一种角度来提问，也许这个问题会呈现出完全不同的理路。那就是，是否应该先思考一下什么是“文”？文学之“文”与文化之“文”在何种意义上相通？这种相通的意义背后所显示出的形而上的或哲学的意义是什么？笔者感到，只有将文学、文化之“文”放在具有本体论意义的地位上思考，才有可能把握文学研究和文化研究的主旨，才有可能把目光放在今天应如何重建和发挥“文”之功能上，而不必纠缠在文化是否应“兼并”文学之类的问题中。

一、从“文学性”到“文本性”：对“文”的关注

无独有偶，汉语中“文学”与“文化”这两个词语都含有“文”这个字眼。当然两个词在外文中的显示与中文有所不同，但应该说，无论在哪种语言中，文学概念和文化概念对“文”的重视是共同的。

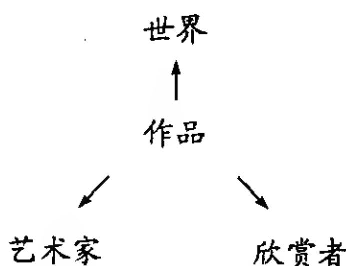
在汉语中，“文”与“意”通常相对，指作为信息交流之工具、载体的语言符号（如“文字”）。“文”又与“质”相对，指凸现质地、表达内容的形式、结构、手法、组织即所谓修辞（如“文饰、文采”）。由此扩展，“文”又可指所有具有表意功能的事象。在英语中，literature 最早的词源应为拉丁文 littera，意指 letter（字母），与汉语的“文”相似，有“字母、读写能力、学识、文字技巧、高雅、修辞”等含义；由此又发展出与“诗学、文学、艺术、作品、书写、传播”等范畴相关的多重意义。[①]无论中西观念，“文”具有表征性和修辞性并形成文本（text），这一点是共同的。因此人类社会和历史生活中所有具有表征性和和修辞性的东西都与“文”进而与“文本”相关。文学，从广义的的角度看，其实就是“文”之“学”——无论其观念如何伸缩、理论怎样变异，总离不开对“文”和“文本”的言说。

20 世纪西方文学理论或批评理论色彩斑斓，令人目不暇接。有人甚至认为这些已经不是纯然的文学理论了，而是各种专业与文学相勾连，形成了多样、分散，甚至是碎片化的学术话语，显示多头并进的理论格局。然而有趣的是，这种格局从 20 世纪 70 年代起又呈现出汇流之势。几乎所有后起的文论都对前一阶段文论的多种走向作出了某种综合。那么，面对一个世纪的众多理论，我们能否找到其贯通性因素呢？从形式主义到精神分析，从结构主义到阐释学，从西方马克思主义到后殖民批评、女性主义及文化研究，能够贯通所有理论的因素，恐怕只有一个“文”字——即将符号、形式、手法、结构等因素合一的“文本”了。应该说，经历了“语言论”和“文化论”两次转折的西方现代和后现代文论对“文”的关注贯通始终，且愈发强烈。

---

① ［英］雷蒙德·威廉斯著，刘建基译：《关键词：文化与社会的词汇》，268—274 页，北京：三联书店，2005。

艾布拉姆斯在《镜与灯》导言中提出那个著名的文艺坐标①(如图示)时有两点值得注意：



首先,这一坐标把“作品”(文本)放在与其他三个要素贯通的中心位置上;其次,又用专注“作品”(文本)要素的“客观说”(即“形式说”)概括了20世纪西方文论的总体走向。

20世纪文论是从寻找“文学性”开始,而归结于对“文本性”(textuality)的阐发的。在语言论美学系列中,处于开端处的形式主义文论抨击传统的实证批评把文学研究变成了由其他学科经丝纬线拼凑成的“手织布”。为了摆脱那种依傍状态,找到文学独有的“文学性”,形式主义理论家抬举出形式或手法即“文”这一要素。然而他们又逐渐发现:“陌生化”的效果并不在于特定手法或形式上,它显然是作品或语言系统内部要素的组构关系(即“文本性”)所造就的——英美的“新批评”则对此作出细致的论述。于是,这种承自索绪尔的、对于能指关系的关注,通过布拉格学派启发了波澜壮阔的结构主义思潮。而以“二项对立”方式探究深层模型的结构主义理论在取得一系列突破的同时,也察觉到阐释深层模型的意义显然不能囿于文学自律论;而对“能指飘浮”、“延异”的发现,也必然引发阐释学、接受理论和解构主义浮出水面。

同样的历程也发生在以精神分析文论为先导的心理学美学系列中。弗洛伊德成功地揭示了无意识领域,人们开始关注深层心理能量即生命力,并逐渐剖析出梦境、文化禁忌中的符号意味。但是弗洛伊德停滞于个体无意识范畴,且有过度生物化的倾向。其弟子们便由此展开“反叛”或深化。荣格用“集体无意识”深化了“个体无意识”,继而探究远古仪式、神话等文化现象中隐匿的“原型”。拉康天才地将结构主义同精神分析相结合,通过“镜像”分析揭示出自我、主体、欲望等都是由社会文化秩序进入无意识形成的“他者话语”。这些发现和指向既使得心理学美学同语言论美学交合,又使得前期“向内转”的文学理论逐渐“向外转”。20世纪六七十年代之后,在后现代理论统摄下兴起的众多批评流派显然又把之前的心理学美学和语言论美学开拓的多种方法加以整合。在后结构主义、女性主义、后殖民主义、新历史主义、新马克思主义或文化研究的批评中,形式探讨、文本细读、话语分析、结构发掘与拆解等比比皆是。“向内转”

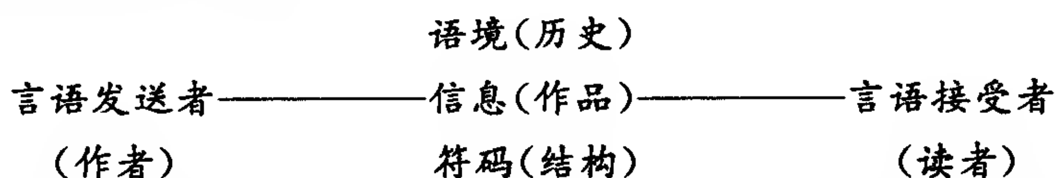
---

① [美]M.H.艾布拉姆斯著,郦稚牛等译:《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》,6页,北京:北京大学出版社,1989。

的成果并没有在“向外转”中被否定、抛弃，相反，围绕形式、语言、符号结构等文本性因素的探究愈发广泛深入，形成内外兼修之势。

说到文本性，必须提及罗兰·巴尔特和朱丽娅·克里斯蒂娃对文本概念的延伸。他们都从十分广阔的领域（既包括文学，又包括大众传媒、通俗文化、时尚等）中选取材料进行研究，指出这些材料尽管各不相同，却都可看作是文本。这样一来，各种符号和象征都可以被当作语言来思考，万事万物皆可被视为文本。而文本也不再是单一作者的封闭性作品，而是向各种阅读和解释敞开的对象和过程。文本在文化环境中的生产和消费又使其不断发生改变并获得新的含义。他们又发现了文本之间的“互文性”，以及主体对文本反应所具有的“主体间性”，这一系列观点为后现代文论的“向外转”打开了充满魅力的空间。[①]

这样看来，艾布拉姆斯的文艺坐标不仅具有历时过程意义，也有更为深邃的逻辑意义。无论是古代还是现当代，每种文学理论都不仅仅涉及一个要素，而是以某一要素为立足点统合其他要素——在按艾氏坐标划分的西方文论四阶段中，每一阶段内也都呈现出多样性与复杂化。更重要的是，艾布拉姆斯把“作品”即“文本”置于坐标中枢，使之与所有其他要素“贯通”，其实正体现出理论的这种有机性。这里必须提及拉曼·塞尔登主编的《文学批评理论：从柏拉图到现在》这部饶有趣味的文论选著。该书摆脱了常见的按“时代/流派/理论家”顺序分类的编纂方式，转而采取以论题为中心的方式。编者依据了雅各布森的信息传递模型（见图示）：



把言语发送者当成作者，把信息当成作品，把言语接收者当成读者。把符码看作结构，把语境看作历史。从而将两千多年的西方文论史分作五个系统[②]：第一编，再现（Representation，又译作“表征”）；第二编，主体性；第三编，形式、体系与结构；第四编，历史与社会；第五编，道德、阶级与性别。这五编同艾氏坐标及其阐释呈现出某种对应关系——第一编“再现”同世界/“模仿说”有联系，不过更应该被视作一种总体评说；第二编“主体性”显然同艺术家/“表现说”相对应（当然也涉及欣赏者）；而第三编“形式、体系与结构”对应于作品/“客观说”；至于第四编“历史与社会”当然主要立足于世界/“模仿说”；而第五编“道德、阶级和性别”比较偏重于欣赏者/“实用说”的维度（当然也涉及艺术家）。塞

① ［英］丹尼·卡瓦拉罗著，张卫东等译：《文化理论关键词》，64—65页，南京：江苏人民出版社，2006。

② ［英］拉曼·塞尔登编，刘象愚、陈永国等译：《文学批评理论——从柏拉图到现在》，北京：北京大学出版社，2000。

尔登列举了这五个系统以后，提出了五个基本问题作为各编的主题：一、文学指向或者说对应于某些文本外的现实吗？文学所追求的是什么类型的“真实”？二、作者和读者什么样的心理过程可以对文学文本的生产作出贡献？三、文本在何种程度上是“自主”的？文本的形式和结构特性是什么？一个文本的结构是确定的还是不确定的？四、文学是历史的一部分吗？我们能够认识究竟是什么样的社会、经济、地理及其他历史过程决定和制约着文学文本的生产吗？五、文学首先是一种道德经验的形式吗？作者的道德经验或意识形态（清晰的或无意识的）决定他们的创作本质吗？[①]

在每一编中，塞尔登又围绕该编主题设立了很多分题（如“再现”一编就设立了四章论及六种不同的再现方式），而在每一个分题（章）下又列出从古至今多位理论家的不同甚至对立的论述。塞尔登在该书原序中指出：“我们可以把不同的批评传统存在解释为一个各自为确立至高无上的地位而无休止地争斗的过程，也可以把它解释成为建立文学过程的知识体系的一系列努力，我们甚至可以认为这两种看法是同时成立的。”[②]既是“无休止地争斗的过程”，又是“建设”的系列“努力”，塞尔登显然认为，要形成一个完整的，面面俱到的模式是绝不可能的，但可以把各种不同的甚至彼此对立的文艺理论作适度的融通或有机化，从而得到一种辩证的认识。每一种理论所在层面都有其有限性。承认这些有限性其实也意味着承认它们彼此间的关联性——关键在于发现它们的真正关联。唯此，才能取得较为灵活，稳定的立足点。在塞尔登的这个多种文论流派并立的逻辑关系场中，什么堪称最具关联性的贯通因素呢？对此编者并未明说。但他在第一编“再现”（“表征”）中提供了一种思路：编者将“再现”分列出六种完全不同的方式，最终却归结到“语言和再现”这一话题上。显然，编者清楚地意识到，在确认艾氏坐标和雅各布森传播信息模式的各个要素的关联的前提下，必须进一步看到，如何“再现”乃是问题的关键。而“再现”的方式恰恰集中体现在语言、文本、形式和符号等所谓“文”即文本性的因素上。由此可见，把“文”（语言、文本、形式和符号等）视为文化及至文学系统的贯通性因素，是有道理的。

艾氏坐标与塞尔登所化用的雅各布森的传播图示二者有其相似之处，他们都把各个要素构成一个完整系统，而连接这一系统的是作品或信息这一中枢要素。那么，这种要素仅具有构成意义，还是具有历史意义抑或更深刻的逻辑意义呢？艾布拉姆斯在《镜与灯》导言中显然是强调前两种意义，从活动构成意义进而推演出西方文论发展的历史意义。而当我们联系着塞尔登的视野来看时

---

① [英]拉曼·塞尔登编，刘象愚、陈永国等译：《文学批评理论——从柏拉图到现在》，原序第 6 页，北京：北京大学出版社，2000。

② 同①，原序第 3 页。

就会发现它们内在的逻辑:一、它们各方面是不可分的。二、它们彼此相互沟通。三、由于重心不断转移,以前没有强调的要素必将显现出来。正是在这个意义上,艾布拉姆斯把"作品"放在这个三角形坐标的中枢位置上。在强调由"作品"所标示的形式、语言、符号、结构等文本性因素的自主性之后,它与其他部分更为深刻的关联则必然显现。饶有意味的是,整个20世纪文论正按此逻辑展开。

二、"人"与"文":关于"文"的本体性

从文论的发展历程和内在逻辑双重意义上探究了形式、语言、符号、结构等"文"的因素(即文本性)的贯通性之后,一个问题油然而生:"文"为何具有这种贯通性?仅在信息载体工具的层面上或仅在"文饰"修辞层面上是无法探究"文"的这一本质的。这个问题必须提升到本体论意义空间中加以讨论。

"文"的本质为何?人为什么要有"文"?此等问题一直带有某种神秘色彩(诸如基督教的"太初有言",仓颉造字的传说"天雨粟,鬼夜哭"等)。几乎所有的历史学家、人类学家、文化学家都对人类特有的"文"即符号现象给予极大的注意。因此,对文学之"文"的探究必然要同一个更大的范畴即文化之"文"联系起来。

许多学者都列举了大量史料证实"文学"一词在中西语境中的最初含义都泛指一切文献文本材料。在中国,尽管"文"和"学"都曾出现在甲骨卜辞中,但"文"和"学"二字结成一词则首见于《论语·先进》。而杨伯峻先生在《论语译注》一书中指出:这是指古代文献即孔子所传的《诗》、《书》、《易》等,泛指学术文化。其实再往上追溯,"文"一词有更古远的历史。国内学者张玉文先生在《传统学引论》一书中曾经作过考证。"文"本义是纹理,《说文解字》上说:"文,错画也。"也就是指各色交错的纹理。继而这个词引申为"礼",也就是指仪式、制度、法规、礼法,如孔子赞美周礼"郁郁乎文哉"。汉字中的"化"本义是教化,《说文解字》上说:"匕,变也,从倒人。""化"字甲骨文以一正一倒之人相背,表示变正相顺,也含有"教化"的意思。至于"文"和"化"二字对举见于《易经·贲》:"观乎人文,以化成天下。"可见,在中国古代语境中,"文化"是指用与武力相对的文德进行教化(所谓"文化内缉,武功外悠")。很显然,中国或者东方古代的"文学"或"文化"在认定"文"乃是人类对于世界的意义编码的同时,强调得更多的是符号秩序的社会组织功能。

西方关于"文"即符号的起源的认识与东方既相似又不同。把符号与人的或文化的哲学本质联结在一起的,当首推德国文化哲学家恩斯特·卡西尔,他很早就把人定义为"符号的动物"。他指出:"人的突出特征,人与众不同的标志,既不是他的形而上学本性,也不是他的物理本性,而是人的劳作(work)。正

是这种劳作，正是这种人类活动体系规定和划定了‘人性’的圆周，语言、神话、宗教、艺术、科学、历史都是这个圆的组成部分和各个扇面。”在这些形式中“人所能做的不过是建造他自己的宇宙……符号的宇宙”[①]而已。

卡西尔把人的本质同符号的创造联系在一起是具有深刻的本体论意义的，而这种理路与现代哲学家和文化学家们为“文化”定义时所循的理路相同。美国的著名文化学家 A. 克罗伯和 C. 克拉克洪曾经分析了 160 多个文化的定义，并把这些定义分为六大类：第一类强调文化是包罗万象的整体；第二类强调文化是一种社会的遗留和传统；第三类强调文化是一种具有特色的生活方式，是具有动力的规范观念及其影响；第四类把文化说成是人调试学习选择的过程；第五类把文化作为一个价值系统，认为这种系统建立在概念模式上并用于解释行为；第六类则强调文化是团体中过去行为积累和传授的结果。在这个基础上克罗伯进一步提出，文化概念应包括五种含义：一、行为模式；二、通过人工构成的“符号”系统后天学习而得；三、这种模式物化体现在人工制品中；四、历史上形成的价值观念是文化的核心，不同文化以此划分；五、文化系统既是限制人类活动的原因，又是人类活动的产物和结果。这一定义影响广泛，20 世纪 50 年代以后文化理论在此基础上更趋向强调表现基本信仰的表意象征——或把文化看作反映社会的表意因素的综合；或把文化视为人所创造的象征符号所构成的独立存在的客观世界；或认为文化的表意象征具有塑造信仰和价值的力量，从而影响人的行为。同时也有人认为，无论是有意识的还是无意识的文化法规都是为了维持或改变不同社会集团的权益和利益。[②]

国内学者衣俊卿先生把上述内容归结为四个层面：一、文化植根于人的超越性，创造性；二、文化是人的类本质活动的对象化；三、文化是人的价值和行为规范的体系；四、文化是社会运行的内在机理和图示。[③] 很显然，前两个层面更偏重于对文化作出哲学本体论意义的把握。“文”即文化是人与动物的本质区别的标志物。作为从事自由自觉活动的动物——人类，创造性、超越性即自由是其哲学本质。这种本质通过对象化活动呈现出来，得以维持和不断发展。人类生产活动和社会组织行为除了实现直接的实际功利目的之外，最主要的还是要通过对象化活动将人的这种自由本质力量加以积淀、保存，并使之不断超越。只有在这种哲学本体论意义层面上才能进而探究文化的另外两重功能：为人的个体和群体构建起价值和行为的规范；使得一定的社会得以运行发展。在这里，文化的另一个重要属性更应该被明确强调，文化还是一套意义符号体系——只有通过这些符号，人类以社会实践活动方式展开的自由本质才得以确

① [德]恩斯特·卡西尔著，甘阳译：《人论》，87、280 页，上海：上海译文出版社，1985。
② 覃光文、冯利、陈朴主编：《文化学辞典》，109—111 页，中央民族学院出版社，1988。
③ 衣俊卿：《文化哲学十五讲》，21—45 页，北京：北京大学出版社，2004。

证、保存和实现。卡西尔说：“创造性，它是人类的最高力量，同时也标示了我们人类和自然界的天然分界线，所有的这些文化形式都是符号形式，人的世界并不是作为某种现存东西存在的，它需要建构。我们所说的人类文化可以确定为我们人类经验的建设性的客观化（对象化），可以界定为我们的感觉，我们的情感，我们的愿望，我们的印象，我们的直觉体知和我们的思想观念的客观化（对象化）。”[①]朱立元先生在《现代西方美学史》中感慨地写道：“正是这种创造性的符号活动将人类的思想经验编织成无限丰富绚丽多彩的人类文化锦缎。人类的本质活动通过符号活动可以不断地实现和对象化成为各种文化形式，另一方面各种文化形式的产生和发展都展示了具有符号创造功能的人的本性的不断完善、丰富的历程。”[②]卡西尔说：“作为一个整体的人类文化，可以被称为人的不断自我解放的历程。”[③]

卡西尔的这种说法在后现代文化理论的另一种阐释中得到了发挥。《文化理论关键词》一书的作者丹尼·卡瓦拉罗指出：“研究一种文化就意味着对它的符号系统的探测和解释。”现代文化理论认为词语、符号并不仅仅具有指称意义，事实上它们也具有更深刻的构建意义。世界上的万事万物并不是因为其存在就有意义的，物质的客观存在并没有被赋予意义，它们的意义是由于人类的活动、人类的理解、人类的把握所造就的文化性的结果。也就是说，任何物质形式不可能拥有一个终极的永恒的意义，它是随着所属的文化和社会形态的改变而不断产生和改变其含义的。赋予世界意义的象征符号即语言，领会这种符号的方式即解释。人们今天越来越察觉到，现实是经由媒体和技术而被符号化的结果。从这样的意义上来讲，我们的世界就是我们语言建构的世界。我们的社会就是由符号构成的文化的行为和规范以及成果构成的世界整体。从这个意义上讲，“文”乃“人”之“本”也，“人文主义”一词又译为“人本主义”的含义就在于此。

三、“放眼”中的“盯住”：走向历史修辞学

经过一番探究再回首看文化研究和文学研究就会发现，那种只是在某一逻辑层面上简单地比较一下“文学”与“文化”的空间关系就断言研究应该向何而去的说法，其要害在于没有看到“文”的本体论意义，特别是没有意识到文本性、修辞性所具有的本体论意义。卡瓦拉罗《文化理论关键词》在论及修辞时，紧扣住德里达那句名言“文本之外无一物”展开论述。解构主义认为，万物都是文

① [德]恩斯特·卡西尔：《语言与艺术》，147页，北京：三联书店，1988。

② 朱立元主编：《现代西方美学史》，593页，上海：上海文艺出版社，1993。

③ [德]恩斯特·卡西尔著，甘阳译：《人论》，288页，上海：上海译文出版社，1985。

本，任何一套符号都可以当作一种语言机制来加以研究和解释。所有语言又都是修辞性的，因为语言的一个显著特征就是意义的流动性，而且文本又是可以自我消解的，它们无可避免地存在着空白、不连贯性和不确定性。这就是解构的主要意义。人们往往错以为解构就是把文本拆开，事实上，解构主要是去揭示文本如何质疑自身。解构主义认为，人是多元的，是在文化中建构中出来的主体，现实往往是再现、解释和扭曲的结果。似乎我们有的时候是在对现实性作出忠实的反映或是考察这种忠实反映，事实上，我们碰到的只是对现实的或多或少有些偏颇的解释。因此，德里达说："我们需要对解释进行解释。这比解释事物更重要。"①

可以看出，解构主义的这种"万物文本—修辞遍布—文本自我拆解—再再解释"的逻辑实际上为众多后现代文论或批评理论——女性主义、后殖民主义、新历史主义、新马克思主义特别是文化研究提供了犀利的武器。既然万事万物都由符号和修辞构成，那么在这种构成的原则、构成的方式中，就必然隐含着各种各样的社会关系和文化权力的模型或是潜在的趋势。透过文化符号的形式，透过修辞，可以觉察出各种各样的意识形态、不平等的文化或社会关系的隐蔽影响。这无疑有利于人们更清醒地开展对于文化领导权的争夺，有利于人们摆脱形形色色中心主义的蒙蔽和操控，而这正是文化研究的主旨。从这种意义上说，文化研究是一种特殊的文本研究，是一种广义的符号修辞研究，它主张的"跨学科、反学科"并非是从文学研究中跳出去。从"文"的本体论意义上说，文化研究这种对文本、修辞的关注，对文化符号的解剖和透视，是地地道道的"文"学研究。众所周知，近代意义的 literature 是十六十七世纪以后兴起的一个特殊时期的特殊概念。当把想象、虚构、审美、创造性作为文学的基本特征时，其实隐蔽了文学最重要的特征，那就是它的形式性、文本性。不管对事物的真实反映还是虚构反映(这里的"真实"也是一种特殊的虚构)都含有"文"的形式因素，都含有通过形式所呈现或暗指的意识形态及文化权力的因素。因此，研究"文"学，主要的就应当打破这种习见的"想象"、"审美"、"虚构"、"情感"等限定词的束缚，而进入一个更为广阔的思维空间。

不过问题还有另一面，文化研究的这种对文化权力、意识形态的透视，往往又容易把问题引向极端，即人们只是强调、分析意识形态的"文网语阱"。这样看来，文化研究也有一种危险，即可能会变成了一种同过去的庸俗社会学文论相似的、只是为各种文化现象插标签的教条或游戏。我们知道，当我们立足于"文"的本体论立场时就会发现，人之为"人"，在于能"文"。文者，乃是人的自由本质的一种特殊的显现，乃是人作为主体的特殊的建构性本质力量的表达。这

① [英]丹尼·卡瓦拉罗著，陈卫东等译：《文化理论关键词》，17 页，南京：江苏人民出版社，2006。

就涉及了主体性和审美特质问题。文学之所以讲主体性,是因为它肯定人作为主体具有不断发现、不断重新体验和深入感受的超越性的符号创造本质。既在的语言固然构成了限制、扭曲、遮蔽主体性或主体间性的“文网语阱”,但作为主体,人毕竟是文化包括语言符号的创造者和超越者。人在社会实践特别是在个体性的社会实践中所产生的纷纭复杂、难以言状的、新鲜的、独特的生命体验,需要人们用新的语言、新的修辞加以陈述和表达。在整个文化或社会系统充满矛盾斗争的历史运动中,新兴的或边缘的社会集团总是要发出自己的声音,在文化符号和象征秩序上打破以往,颠覆中心,即或承续也要翻新化用。巴赫金天才地看到了形式主义“陌生化”理论后面隐藏的这一文化动因,他用狂欢化、复调理论深入地探究了这一有趣的现象。福柯和德里达乃至拉康都从不同的角度言说了现实中的人们如何将自身极端体验或是特殊体验转换成一种新的言说方式,以打破旧有的知识范型,挣脱束缚人们的文化樊篱。雷蒙德·威廉斯将文化实践划分为三个类型即主导文化、残余文化和新兴文化,他特别看重新兴文化对主导文化的颠覆和抵抗。人们在使用葛兰西的霸权理论时,绝不能忘记另一点,那就是葛兰西的目的在于由有机知识分子组织人民群众建构新的文化领导权,解构市民社会中已有的资产阶级文化霸权。当初弗洛伊德运用感性生命力量对已有的社会秩序进行某种潜在的颠覆和冲击,而拉康则更深入一步,看到了其间的复杂性,因而提醒人们注意,主体很可能在无意识中被他者话语所建构,欲望很可能是他者的欲望。这样就使得主体在争夺领导权的时候,更加自觉并更善于自省。从这个意义上讲,后现代理论、新马克思主义以及文化研究的指向既不是弃绝主体性哲学或人文主义的基本立场,更不是否定形式主义、“新批评”和结构主义的一系列有益成果。它们是试图把这两方面有机统合,并与更为深刻的社会历史语境研究相互连接。毫无疑问,这样一种言说方式或思考方式正是把艾布拉姆斯三角形文艺坐标的外围三项和中间一项统合为一体的努力和尝试,所展开的也正是塞尔登所赞许的那种既强调统一又保持各自独立的理论前景。

跳出了传统的“文学”观念和习见的“文化”观念之后,人们就会发现新历史主义批评的口号——“文本历史化”和“历史文本化”所蕴涵的深意。这两个命题不仅指出了文学文本所具有的历史性和历史文本具有的文学性,更可以理解为人类所有的行为和表述都是编码,因而具有文本的修辞性和符号的表征性。罗兰·巴尔特读出时装、体育比赛和饮食等不同系统的“符号”语法;福柯着力剖析形形色色“话语”和“知识型”背后的权力;戈德曼指出的小说与社会的“同构”关系、威廉斯倡导的文化社会学、伊格尔顿揭示的“形式的意识形态”、斯图亚特·霍尔对大众传媒制造文化霸权的“解码”、鲍德里亚对消费“符号”的政治经济学分析,……这种种努力和探究,皆可视为“历史修辞学”或“历史语义学”。当“文”之学的目光拓宽到这一层面时,并不是放弃“文学”固有的审美、想象等

因素转而从事社会学、历史学、政治学的研究与批判，而是从始至终紧紧盯住从狭义文学文本到广义的文化文本(社会、历史、科学、宗教乃至日常生活、习俗等领域中所有具有表意象征功能的事象)的编码形式，找到贯通于文学文本和非文学文本之间的"同构"、"原型"、"叙事话语"、"书写"等多种符号表征形态，敏锐而审慎地嗅出其间透露出的种种"权力"、"意识形态"意味，从而为从感性层面上实现人的反异化的自由解放而打通道路。在这种广阔的文化、社会和历史的视野空间 的"放眼"中，始终要"盯住"文本性，而这种"盯住"又因"放眼"而获得了前所未有的穿透力。这才是真正的"文"化研究，也是地地道道的"文"学研究。

总之，把握"文"这一本体论的存在，把握文本性在历史/逻辑中的中枢位置，有利于我们更好地理解文化研究与文学研究的内在关联和本质规定性，有利于我们的理论纠偏。处于21世纪的开端，研究者们应当跳出流派、方法的争讼，摆脱各式各样的二项对立的思维定势，抓住某种具有贯通性的理论"网结"拓开思路。"文"——文本性所表现出的一系列关系，归根结底就是作为主体的人与自己文化对象之间的辩证关系。人以本质力量的对象化活动创造文化，以达到更深刻的人化。但文化成果一旦确立，就具有某种规定性和范式性。这又对人的进一步发展和超越构成了某种制约和束缚。因此，人与"文"之间始终是一种辩证关系："文"既支撑人又制约人，而人必须通过"文"才能达到超越与重建。此即积淀、超越、再积淀、再超越，或遵循、突破、再遵循、再突破的历史辩证法。而文学恰恰总在这一临界点上不断地巡游，它所承担的、经常以"审美"命名的使命，其实就是从心灵和感性的层面上实现文化的核心功能与目标——防止或消除异化，促使人恢复或高扬主体性，完成"人"与"文"的辩证统一的超越性历史实践。

"秦世不文"辨

——论秦代散文在文学史上的地位

吕书宝

【作者简介】吕书宝，男，辽宁沈阳人，文学博士，广西民族大学副教授，硕士生导师。

【内容提要】现行的文学史著作对秦代散文的表述存在两个误区：或把秦统一之前的散文作品归入秦代（如吕不韦《吕氏春秋》、李斯《谏逐客书》），或只是拿刻石文作为秦代散文的代表样式。其实秦代的散文丰富多彩，起码有颂祷文、奏议文、时论文、说客说辞四种类型的文体腾涌当时，既开汉初政论文的先河，还为后代留下了数量不菲的习语、熟语、格言警句乃至成语。这正是一个时代散文著作价值评判的重要参数，因此目前文学史著作淡化秦代散文的局面应当终止。

【关 键 词】秦世不文　秦代散文　奏议　时论　颂祷　说客说辞

一

刘勰在《文心雕龙·诠赋》中曾经提出一个著名论断："秦世不文，颇有杂赋。"这个观点对后世文学史著作的编写产生了很大影响。结果是在现存的各种文学史著作中，秦世既没有什么文章可读，而那"杂赋"又佚失殆尽，逼得有些文学史家或者拿两三首据说是秦世民间创作的诗歌如《长城歌》等来弥补秦世文学的单薄尴尬，或者拿《吕氏春秋》、《谏逐客疏》来"聊补无米之炊"。

首先，这几首诗歌是否秦世创作的原貌，已经无从考察，而且比如《长城歌》之类歌谣基本上属于民间文学的范畴。中华大地上在诸子蹈跞百家争鸣、游士如织竞呈口舌之后，难道因为焚烧了博士官拥有之外的图书、坑杀了几十个"人

则心非，出则巷议”的儒生，雅文学就突然灰飞烟灭了吗？况且在秦世以前的中国历史上，统治者钳制舆论的是大多数，“弥谤”搞得国人“道路以目”的昏庸国君史不绝书，而懂得“防民之口甚于防川，不如决之使导”的统治者屈指可数。就是在这样的世道中，中国文学竟然出现了空前的大繁荣，造就了起码两位世界级文化伟人——孔子和屈原。再者，清朝的文字狱几乎横贯其始终，但清代文学所取得的成就是有目共睹的。秦世文学出现单薄尴尬的局面本来是不应该的。唐中叶我国东北地方有一个被称为“海东盛国”的渤海国，其国家存续两百多年，人文文化发展居当时的东北亚之首，但是在灭亡后竟然几乎没有文学作品流传下来。所幸 20 世纪初开始，在部分学人钩沉辑佚的艰苦努力下，这个海东盛国的一些文学作品得以展现在世人面前。而人们惊奇地发现：渤海国的文学在档次上，于盛唐文学的辉煌灿烂中，并没有黯然失色，而是像一轮银辉铺地的明月，反射着盛唐文学骄阳的灿烂光辉。秦世文学夹在中国文学发展史上先秦、两汉两个发展高峰之间，就算它是所谓低谷罢，也不应当是阴风习习的死亡之谷吧？

其次，《吕氏春秋》成书于公元前 239 年，《谏逐客疏》写成于前 237 年，这两年分别是秦王嬴政的八年和十年[①]，距秦统一天下的秦王嬴政二十六年（前 221）还有将近 20 年的时间，应当属于战国时代。这一本文集、一篇文章，都应当属于战国散文。

所谓秦世，应当是指战国七雄之一的秦国完成吞灭六国的大业、实现了中国的统一、秦王嬴政改号“始皇帝”（前 221），到秦三世子婴“系颈以组，白马素车，奉天子玺符，降轵道旁”，向刘邦举白旗投降（前 206），再加上五年的楚汉之争，汉王刘邦践天子位，天下归汉（前 202），即公元前 221—202 年共计 20 年的时间。这中国历史上风风雨雨的 20 年，便是秦世散文产生的时代背景。

二

秦代散文，以题材可分为四大类：颂祷文、奏议文、时论文、说客说辞。这四类文章都有一定的文学价值。

颂祷文

现在可以看到的秦代颂祷文，是著名的七篇刻石文。它们分别是公元前 219 年的《峄山刻石》、《泰山刻石》、《琅邪刻石》，公元前 218 年的《之罘刻石》、《东观刻石》，公元前 215 年的《碣石刻石》和公元前 210 年的《会稽刻石》。

这些刻石，是在秦始皇统一天下之后、完成了关西即首都圈的初步经营，于

---

① 聂石樵、李炳海：《中国文学史》，第一卷，171—181 页，北京：高等教育出版社，1999。

第三年即始皇帝二十八(前219)年开始东巡到达山东地方,"与鲁诸儒生议,刻石颂秦德,议封禅望祭山川之事"[1]时作的。这当中自然少不了跟随始皇东巡的群臣拍马屁。刻石文的内容,都是歌颂始皇帝统一天下之事功的。由于秦始皇结束六国纷争,把人民从"血流漂橹"的战争旋涡中解放出来,这功劳怎么说也不显得过分。因此把这些刻石与《诗经》的"雅"、"颂"乃至秦统一前的《石鼓文》放在一起读,绝不会产生阅读后代铭诔文的肉麻感觉。至于秦始皇后来又把百姓抛进苛政酷刑与繁重徭役的苦海中,是另一码事。如果秦始皇能够像刻石文中所说的:"昭隔(融)内外,靡不清净。施于后嗣"(《泰山刻石》),施行仁政"泽及牛马",使人民"莫不受德,各安其宇"(《琅邪刻石》),那么中国历史上的秦王朝就会"地势即宁,黎庶无徭,天下咸抚。男乐其畴,女修其业,事各有序"(《碣石刻石》),从而成为一个"大治濯俗,天下承风,蒙被修经"的太平盛世了。

从文学角度观照,这七篇刻石文各具风采。《泰山刻石》的庄严精深、《琅邪刻石》的铺张扬厉、《之罘刻石》的剔透颖锐、《东观刻石》的春海朝阳、《碣石刻石》的太平盛景、《会稽刻石》的翔实浑朴、清峻犀利,都给人以美感享受。而这七篇刻石给人的整体感受,则是气势宏大、典雅峻峭,非四海一家的大帝国不能为。

从语言上看,刻石文继承了《诗经》的四言句式,而在韵脚上又基本整齐划一地为三句一韵(唯《琅邪刻石》为两句一韵)。由于文字整齐简洁,韵脚疏宕错落,故而读来朗朗上口,而竟无"雅"、"颂"的板滞沉闷。

关于刻石文的作者,《史记·秦始皇本纪》只透露出两处信息:一是前引的"与鲁诸儒生议,刻石颂秦德",一是"群臣相与诵皇帝功德,刻于金石",且未明言作者是谁。清严可均辑《全上古三代秦汉三国六朝文·全秦文》,往往在刻石文下属名李斯,而此事《史记·李斯列传》又无记载。因此我们对当今的通说"秦刻石大多为李斯作"还是存疑为好。

七篇刻石文,除《峄山刻石》文见于严可均辑录的《全上古三代秦汉三国六朝文·卷一》之外,其余都录在《史记·秦始皇本纪》中。司马迁不录《峄山刻石》其实没道理,它的文学色彩在刻石文中应当是属于上乘的:

> 皇帝立国,维初在昔,嗣世称王。讨伐乱逆,威动四极,武义直方。戎臣奉诏,经时不久,灭六暴强。……既献泰成,乃降溥惠,亲巡远方。登于峄山,群臣从者,咸思攸长。追念乱世,分土建邦,以开争理。功(攻)战日作,流血于野,自泰古始。世无万数,陁及五帝,莫能禁止。乃今皇帝,一家天下,兵不复起。灾害灭除,黔首康定,利泽长久。

---

① [汉]司马迁:《史记》,246—247页,北京:中华书局,1982。

此文发论自然，追忆人类互相攻伐残杀的历史时沉痛深切，歌颂秦始皇功业时不忘提及“戎臣”的功劳，给人以史笔笃厚的感受。在行文上流畅平实，换韵不着痕迹。这些，都成就了此文在秦代颂祷文中的上乘佳品地位。

奏议文

秦代奏议文中最具文学色彩的，当首推李斯的文章。他的《谏逐客疏》是千古美文，已如前述应当属于战国文。秦统一之后，李斯的《廷议焚书》导致了中国文化史上焚书坑儒的惨祸，为世人所不齿。而一般文学史著作中蜻蜓点水般提到的《行督责书》，也在历史上没有起什么好作用。倒是写给秦二世的《短赵高书》，语词恳切犀利、情绪激烈愤慨，于痛切陈辞中熔铸了一定的文学审美因子进去。而其《狱中上书》中所浸润的，自然是出于秦代文章大家第一人手笔的悲剧美[①]：

> 臣尽薄材……终以胁韩弱魏，破燕、赵，夷齐、楚，卒兼六国，掳其王，立秦为天子，罪一矣。……缓刑罚，薄赋敛，以遂主得众之心，万民戴主，死而不忘，罪七矣。若斯之为臣者，罪足以死固久矣。

全文总共列举自己七大罪状，全是正话反说，为自己歌功颂德。然细按所颂功德，又基本是事实。此文让读者在阅读过程中自然于胸中形成同情与激愤情绪的搅动，为赵高的狠毒、秦二世的昏聩齿冷。但面对这篇奇文，人们又很难忘记李斯对同学韩非的薄情、对公子扶苏的出卖、对秦二世的阿谀迎合等，心中的感受不免更为复杂。而面对上引第七条罪状即李斯自认为的功德，想想中国历史上第一暴虐政权的首席行政长官李丞相的所作所为，又有《廷议焚书》、《行督责书》的白纸黑字在，让读者怎么也无法理解：此人怎能这样不知羞耻地为自己涂脂抹粉？因而，面对悲壮庄严的作者，读者也难免生发滑稽荒唐的感觉。总之，李斯的《狱中上书》在作者来说，人之将死，其言也善，是充满文学意蕴的美文；在读者来说，则能享受打碎五味瓶似的、多层次的审美感受。因此，从文学视角观照此文，其文学价值并不低于传世名著《谏逐客疏》。

另据《汉书·艺文志》载，李斯尚有《苍颉》七章，大概是“以吏为师”的统编教材，从篇名看，应是识字课本之类。以李斯的文采，此课本如果没有《说郛》那般宏大，起码也应有传世《三字经》、《千字文》的韵味盎然。由于过早失传造成无从看到此文，只好作此遐想罢了。与此相近，赵高的《爰历》六章，则应当是亡佚了的律历课本。另外被列为儒家著作的《羊子》四篇、被列为名家著作的《黄(疵)公》四篇，都标明作者为“秦博士”。这些西汉末东汉初尚存的亡佚著作，不

---

① [汉]司马迁：《史记》，2561页，北京：中华书局，1982。

知在文学色彩上是否可以和荀子、孟子、惠施、公孙龙子相媲美？这些亡佚著作虽然不属于奏议类文章，但它们均出自秦朝官吏或博士官之手，所以也列在这里。

在奏议文章中，还有一篇历来不太受人们注意的制作，这就是秦代名将、万里长城修造总指挥蒙恬（？—前210）临死前向秦二世使者的内心剖白[①]：

今臣将兵三十余万，身虽囚系，其势足以倍畔。然自知必死而守义者，不敢辱先人之教，以不忘先主也。

下面列举周公姬旦"金縢藏书"的典故，以夏代关龙逢、殷代王子比干的例子，来剖白自己忠于秦王朝的心迹，读来十分感人。虽然这篇剖白和李斯的《狱中上书》一样没有送到秦二世手中，但是却赖史书留传了下来，让今人面对千古赤胆忠臣怆然心动。当然，如果读者想起充满血泪的"不见长城下，尸骸相支柱"这首秦代长城谣，想起孟姜女哭长城的断肠故事，在读者的心目中这蒙恬的冲天豪气，恐怕也要大打折扣。但无论如何，此文应当属于秦代散文的精品之一。

史载："恬尝书狱典文学。"传说，毛笔是蒙恬发明的。可见无论是史家还是民间，都是把蒙恬认作儒将的。这样，蒙恬能够出口成章、引经据典，随手作出震撼人心的美文，便不足为奇了。

时论文

秦代的时论文，是汉初政论文的雏形。此类文章的主要作者，是推翻秦王朝的过程中乃至楚汉相争期间，各政治集团的首领和大臣们。

刘邦（前256—前195），反秦起义的重要首领，楚汉之争的两个主角之一，公元前202年践天子位的汉高祖。刘邦早年曾学书于里中[②]。虽然在逐鹿中原的戎马倥偬中，刘邦留下了"不喜儒"，辱骂、慢侮儒生的恶名，但此人天性狎侮，所慢侮的不只是儒生。他在做亭长时就跟县衙中的官吏没上没下胡说八道，在封韩信时又被萧何批评为"拜大将如呼小儿"。只不过儒生们大多生性拘谨自尊心强，更为难以忍受他那乱三倒四的放浪性格罢了。刘邦此人并非没文化，他的《大风歌》、《鸿鹄歌》是中国历史上帝王手笔中的千古绝唱，《约法三章》也是驭繁就简的治国妙笔。汉初天下刚刚安定，刘邦便"命萧何次律令，韩信申军法，张苍定章程，叔孙通制礼仪，陆贾造新语……"被史家称作"规模宏远"，即有大政治家的风范气度。《汉书·艺文志》载《高祖传》13篇，注曰："高祖与大臣述

① [汉]司马迁：《史记》，2569页，北京：中华书局，1982。
② 同①，2637页。

古语及诏策也。"说明刘邦的文章都是其口述，由记言官辑录下来的。此书不见《隋书·经籍志》，可见早已亡佚。现在我们于史书中看到的刘邦言论，应当出自此书。

刘邦的《论封萧何》(前 202)，在《史记·卷五十三》和《汉书·卷三十九》均有记载。刘邦把与萧何争功的功臣比作"功狗"，除了对他们抢夺胜利果实不知谦让的行为表示不屑之外，也不乏对这些功臣的善意戏弄，以刘邦的狎侮天性，这也是一种喜爱。而将萧何称为"功人"，则表示天性不羁的刘邦也有正经的时候，萧何是刘邦平生敬重的少数几个人之一，谈到萧何便收敛肃静是刘邦的一贯态度。文中寥寥数语，给人以多层次的审美享受：有让人开颜的幽默，有令人折服的犀利，有使人感佩的深刻，有叫人慨叹的衷情。

产生在战场上的《数项羽罪》(前 203)，足可看出刘邦出口成章的才华。文中历数项羽的十大罪状[①]，痛快淋漓，犹有战国遗风。

楚元王刘交是刘邦的同父异母弟，"好书，多才艺"，是文献史上著名的《鲁诗》鼻祖申公的同学，虽无作品留传下来，但作为刘向、刘歆父子的嫡祖，当时不应当没有制作。据说申公所传的《鲁诗》，最初便是这被封为元王的刘交编纂成书的，因而当时的《鲁诗》也号称"元王诗"。

张耳(？—前 207)、陈余(？—前 205)是秦代两位有名的贤人，刘邦少时曾从张耳游。张、陈两人合作的《说陈涉》(前 209)、陈余独撰的《遗章邯书》(前 207)，纵横捭阖铺张扬厉，有战国策士的遗风。

萧何(？—前 193)、张良(？—前 188)、陈平(？—前 178)三人，是汉高祖刘邦的重要谋臣。萧何的《谏汉王王关中》(前 206)，上援《尚书·周书》，下引民间俗谚谶语，说服刘邦在羽翼未丰的情况下，暂时接受项羽背信弃义的封赐，其词锋不让战国策士。张良的《谏封六国之后》(前 204)，循循善诱，畅达铺陈出封建六国后裔的八个"不可"，竟然把刘邦惊得"辍食吐哺"，大骂献策封建六国后裔者。此文是一篇时论散文中的上乘佳作。陈平少时"好读书，治黄帝、老子之术"，以三朝元老善终，可惜没有作品传世。

说客说辞

秦代散文中的说客说辞，如果从史书中钩沉辑佚，足可以再编辑出一本《战国策》之类的纵横家书来。其中蕴涵的很多留传至今的名言成语，是秦代散文中的瑰宝。这些说辞的作者即说客大都活跃在亡秦起义、楚汉相争的烽火年代，其时天下汹汹、风起云涌，这些说客如果不能认真磨砺游说之辞，轻则失去晋身机会，重则会危及性命。故而，这些说客说辞往往简洁畅达、凝练深刻、犀

---

① [汉]司马迁：《史记》，376 页，北京：中华书局，1982；[汉]班固：《汉书》，44 页，北京：中华书局，1962。

利条畅、掷地有声。

郦食其(? —前 203)、随何、蒯通是秦末三位著名的说客。郦食其有《说沛公袭陈留》(前 207)。文中初见沛公、游说沛公袭陈留乃至游说陈留令的说辞,辞采飞扬生动,“高阳酒徒”的形象跃然纸上。而他的《说汉王取敖仓》、《说齐王田广》(均在公元前 204 年)两篇说辞,运用大量排比句式,立论翔实、一气呵成,势如高山流瀑,应为汉初兴起之政论文的晷杲之作。

随何史书无传,其人在秦末天下纷争的大舞台上,亦有精彩表演。他的《说淮南王布》(前 204),分析形势鞭辟入里,行文洋洋洒洒,终于使本来连面都不愿意见的淮南王黥布,背楚向汉,除却了汉王刘邦的一块心病。

蒯通,《汉书》有传,但未记其生卒年。据史书记载,齐悼王刘肥(前 201—前 189)时蒯通还有《乞火荐贤》的说辞留下,可见此人靠智辩幸免了汉高祖的烹醢之灾以后,似乎是尽天年了。《汉书·艺文志》录《蒯子》五篇,本传称其有八十一篇《隽永》存世,今俱不存。现存蒯通著名的说辞,有《说范阳令》(前 209)、《说韩信》(前 203),篇中战国策士遗风甚浓。前者欲擒故纵设说辞,危言耸听申己见;后篇中肯精辟分析天下形势,苦口婆心劝韩信分天下而自保,至今读来让人怦然心动。著名的“阪上走丸”、“野禽殚,走狗烹;敌国破,谋臣亡”等成语,就出自这两篇说辞。而衍生出“中原逐鹿”这一成语的“秦失其鹿,天下共逐之”,也是出自蒯通之口。

崭露头角于楚汉相争,而在汉初才名大显的说客,主要有陆贾、叔孙通、娄敬。这三个人物史书都有传,但生卒年都不详。作为跨时代的过渡人物,他们在楚汉之争时期的说辞,是他们在汉王朝建立之后得以大展才华的敲门砖——正是这些说辞,奠定了他们在新的大一统时代的地位。《汉书·艺文志》录《陆贾》二十三篇,而本传载陆贾作《新语》十二篇,今具失传。[①] 从现在存世的其公元前 202 年游说南越王尉他的说辞,可看出陆贾的斐然文采。文中游说尉他动之以情、晓之以理,具有很强的说服力。

叔孙通本是鲁国薛(今属山东鲁南)人,秦时以文学选拔为待诏博士,在秦末群雄逐鹿时先投项梁,后从义帝怀王,再从项羽,终投刘邦,是一个在乱世中很知道通权达变的儒生。他的《对秦二世》(前 209),寥寥数语,阿谀拍马、欺上瞒下双管齐下,虽面对残暴昏君为保全性命于乱世出于不得已,但也活勾画出了叔孙通其人的性格特征。

娄敬本是赴陇西兵役的齐地戍卒。公元前 202 年在推輓輅过洛阳时,“脱輓輅,衣其羊裘”,在已经作了将军的老乡引荐下,晋见刚称帝、还没有拿定主意在哪里建都的刘邦,以《说汉高祖不都洛阳》惊动上层,得到留侯张良的支持。娄敬因此得到赐姓刘、拜郎中的奖掖,后来竟然以刘敬的名字封关内侯,扬名史

① 郭预衡:《中国散文史》,231—232 页,上海:上海古籍出版社,2000。

册。《说汉高祖不都洛阳》作为秦代说客说辞的殿军之作，以短短五百字的篇幅，祖述西周营成周洛邑的历史环境与新兴汉朝的不同，同时以人之间相斗的制敌技巧譬喻控制天下的要领，捭阖自如、人情入理。而在行文上，又环环相扣，不失说辞的逻辑魅力。《汉书·艺文志》录《刘敬》三篇，今不传。看来这个终生"以口舌得官"最终竟封侯的戍卒，是一个在不崇尚读书的暴秦统治下沦落底层的读书人。

三

应当承认，在中国散文史上，汉初政论文是独步一时的学苑奇葩。但是在现有文学史著作中看到的情况是，汉初政论文就像茫茫荒原上突兀的高峰，后无来者且不说，前无古人总是让人不好理解的。这主要是由于受刘勰"秦世不文"观点的影响，再加上历代史家有意无意扩大了秦始皇焚书坑儒、项羽火烧咸阳对文化发展的破坏作用，因此没有对散见在史书中的秦代散文予以足够的重视。

其实，汉代国家图书馆里所藏的图书，绝非只是民间献书。《史记·卷五十三》记载："沛公至咸阳，诸将皆争走金帛财物之府分之，(萧)何独先入收秦丞相御史律令图书藏之……何具得秦图书……"这是项羽入关之前的事情。司马迁在《史记》中称引的秦代文章，大多应当出自这大秦图书馆中的藏书。后世不见秦代散文被编辑成诸如《战国策》、《国语》之类的书籍，应当是刘向、刘歆父子的责任。这与当今无人研究汉奸文学没什么两样，是感情上对秦暴政的难以接受。

从以上叙述我们可以看出，秦代的刻石文、奏议文、时论文、说客说辞正是汉初政论文产生的全面准备，是上承战国论辩体哲理散文、下启两汉政论文的合理过渡。

这个看法如果能够得到方家的认可，那么我们在今后的文学史著作中，是否可以为秦代散文多说几句话呢？

历史还原，还是重建？

——论中国古代文论研究的价值取向

欧宗启

【作者简介】欧宗启，男，广西宾阳人，文学博士，广西民族大学副教授。

【内容提要】在当今的古代文论研究中，存在着两种价值取向，一是以复原古代文论的历史面貌为主要研究目的的"历史还原"的价值取向；二是以重建中国文论话语为主要研究目的的"重建中国文论"的价值取向。两种研究价值取向虽然各有其合理性与意义，但要想充分地实现各自的研究目的，弥补自身的不足，还需要彼此之间的相互吸取和借鉴，也只有两种研究价值取向的相互融合，才能使古代文论的研究，既具有学术的意义，又具有现实的意义。

【关 键 词】古代文论研究　价值取向　历史还原　重建中国文论

关于中国古代文论的研究方法问题，一直是中国古代文论界所关注的问题。作为中国文学批评史学科奠基者的老一辈学者，如郭绍虞先生等，也都有自己的研究心得和体会，供世人仿效和借鉴。而在成立于 1979 年的中国古代文学理论学会历次年会上，都有涉及此问题的讨论，如讨论如何在古代文论中运用自然科学的方法、比较研究方法、文化学研究方法、宏观研究方法、传统的考据方法等。而自 1996 年开始则又集中地讨论了中国古代文论如何现代转换。就在这场讨论中，有两种研究古代文论的价值取向，被鲜明地凸现了出来。一是以罗宗强等先生为代表的以复原古代文论的历史面貌为主要研究目的的"历史还原"派；二是以曹顺庆等先生为代表的以重建中国文论话语为主要研究目的的"重建中国文论"派。前者主张古代文论的研究应以弄清古文论的本来面目为目的，至于运用，则可以缓一缓，反对"急用先学"；而后者则主张古代文论的研究应该为当代中国文论的重建服务，而且应从现在开始就进行研究的转

型。对这两种研究价值取向，该如何看待，古代文论研究到底应该采取一种什么样的价值取向？笔者结合对这两种价值取向的分析，来谈谈自己的看法。

一、"历史还原"派的研究价值取向

对"历史还原"派的价值取向作集中阐发的是罗宗强先生。罗先生自 20 世纪 80 年代末就开始著文阐述此研究价值取向及其相关的研究方法，到了 90 年代中后期又在相关文章中继续加以阐发与强调，从而使"历史还原"派的研究价值取向广为本领域的学人所知晓。其内容概括起来大致包括以下两个方面。

1. 坚持把求真求实、"历史还原"当成古代文论研究的首要目的。求真求实与"历史还原"，在罗先生那里实是同义异名的表达，罗先生经常在文章中变换着使用它们来阐述自己关于古代文论的研究目的、价值取向的看法。其核心理念，就是主张古代文论研究要以复原古代文论的历史面目为目的。对此思想，罗先生可以说是不失时机地反复加以宣讲。但最为明确的表达是在为张毅先生著的《宋代文学思想史》一书所作的序中，因为在该序中，罗先生以一种严谨的概念阐释的方式，清楚地解说了什么是"历史还原"。他说："古代文学思想史研究的第一位的工作，应该是古代文学思想的尽可能的复原。复原古代文学思想的面貌，才有可能进一步对它作出评价，论略是非。这一步如果做不好，那么一切议论都是毫无意义的。我把这一步的工作称之为历史还原。"而出现在其他论文中的相关表述，则可以看作是对这一概念性阐述的分别说明。在《四十年古代文学理论研究的反思》一文中，他说："有时候，对于历史的真切描述本身就是研究目的。"[①]在《近百年中国古代文论之研究》一文中，他又说："有时候，复原古文论的历史面貌，也可视为研究的目的。"[②]而在《古文论研究杂识》一文中，他则说："研究古代文学、古代文论，以一颗平常心，意在求真，其实是学术研究的一种正常现象"，"从文化传承的角度，弄清古文论的本来面目，也可以说是研究目的"[③]。这些观点，客观上都起到了广泛宣传罗先生的"历史还原"研究价值观的作用。也正是基于此研究价值观，罗先生特别反对古文论研究上的急功近利。他说："古文论的研究不一定急于为今所用"[④]，因为在他看来"为今所用，我们目前也还有不少的工作要做，需要假之以时日。……我们目前古文论的研究所达到的水平和我们的文艺理论工作者对我国古文论的了解程度，限制了我们对古文论的利用。急用先学不是一个有效的可以采用的方法，必须全面深入的

① 罗宗强等：《四十年古代文学理论研究的反思》，载《文学遗产》，1989(4)。
② 罗宗强等：《近百年中国古代文论之研究》，载《文学评论》，1997(2)。
③ 罗宗强：《古文论研究杂识》，载《文艺研究》，1999(3)。
④ 同③。

理解才能自如地应用它”[1]。同时，他认为不应把古代文论的研究目的狭隘化，古文论的研究目的应该是多元的。他说：“古代文学理论的研究目的应该是多元的，它可以有助于当前建立有民族特色的文学理论；也可以无形中提高民族的文化素质；可以有助于其他学科如文学史、思潮史、艺术史、社会史、士人心态史的研究。它可以有益于今天，也可以有益于将来。……我们不能把古文论的研究目的理解得过于狭窄，就像自然科学中的基础理论研究虽不能直接为生产所用，而对于未来的生产却至关重要一样。”[2]明确地把“用”从古代文论研究的首要目的中移开。当然，罗先生也不是说不要“用”古代文论，而是提倡一种慢慢的“用”，他说：“古代文学正像所有古代遗产一样，在民族精神的承传、民族文化的延续、新的文化建设上当然有它的作用。但是这种作用并不是立竿见影的。在相当程度上，它表现为对遗产的尽量深入的理解与认知，是无形的影响与接受。”[3]主张“把对古代文论的研究看作整个文化遗产研究继承的一部分，在深入研究的基础上，让其自然地、不知不觉地融入当前的文化建设中”[4]。

2. 与“历史还原”的价值观相适应，在研究方法上，罗先生倡导一种以“求实”为核心的综合研究方法。罗先生既以“历史还原”为古代文论研究的首要目的，那么又该用什么办法、手段去实现这一目的呢？罗先生认为应用一种“求实严谨”的研究态度和方法去实现。对自己的这一研究方法，罗先生也曾站在不同的角度反复加以申说。例如，对于选题，罗先生是这样看的，他说，只要选题表现为“对遗产的尽量深入的了解和认知”，是“求实严谨”的，就是可以做的，哪怕这个选题是“很专，很冷僻，离现实很远”[5]。对于材料的处理，罗先生也同样提倡以一种“求实的态度去对待”，他说：“当我们面对古人的文集，对于他们在文章里说的话，要由文及人论定是非的话，当然还是细细追究，分辨真假，谨慎为好。”[6]而在对研究成果的评价上，罗先生也以“求实”作为首要的衡量标准。他曾批评一位博士生的毕业论文虽综论中国、印、欧三大文化系统诗学语言学范式的差别，但大多凭印象、凭感觉，结果不确切，似是而非的观点很多，显得很漂浮。[7] 对研究方法运用之优劣，罗先生也以是否体现“求实”的精神来加以衡量。他说：“近二十年来，我们的古代文学研究，曾经引进了许多新方法，现在回过头来看，用这些新方法做出来的真正厚重的成果并不多。取得扎实成果的，

---

① 罗宗强：《古文论研究杂识》，载《文艺研究》，1999(3)。

② 同①。

③ 罗宗强：《目的、态度、方法》，载《天津社会科学》，2002(5)。

④ 同①。

⑤ 同②。

⑥ 同②。

⑦ 同①。

多是使用传统的方法，其中也包括多学科交叉的研究。”[①]对思辨方法，他是这样评价的：“思辨的研究，如果建立在材料的系统清理与考辨的基础上，从历史的实际中抽绎出理论，那么可能会有较为确切的对于古文论的阐释与评价。但如果离开材料的系统清理，以古人注我，那么必定失之空疏，甚或乖离本旨。用外来的各种现成理论去比附古人，理论上说得头头是道，于深入了解古代文论其实并无助益。”[②]而对于综合研究方法，他则这样评价道：“综合的研究，凡是资料工作严谨扎实的，大抵有较好的成绩；而资料工作浅尝即止的，则往往流于空泛。无论何种方法，都须有一个共同的基点，那便是以复原历史的原貌为前提。只有在这个基点上，才能进一步论定是非。一种文学理论、一种批评，是否具有价值，必视其是否比它之前提供了新的东西。而要论定它是否比它之前提出了新的见解，就必须对同类问题的历史有深切而全面的了解。”[③]从这些多角度的评述中，我们可以看到，罗先生特别强调研究工作的“求实严谨”。这亦可从他的学生左东岭的话中，得到进一步的佐证，左东岭说：“宗强先生无论是自己从事研究还是指导研究生，都把严谨扎实的学风作为基本的要求，以弄清问题为旨归，以历史还原为目的，而把浮光掠影的感想式研究与一知半解的卖弄新方法、新术语视为学术的大忌。”[④]

除了“求实严谨”外，罗先生还强调理论思辨与理论阐释方法的运用。他说：“古代文论本身是一种理论形态，对它的研究当然不能只停留在史料的清理上，对它作理论上的阐释与评估，应该是这一学科研究的最终目的。”[⑤]具体说来就是，对古代文论，要“用严密的理论思维能力，去辨析、判断，用现代的、明晰的语言和逻辑”[⑥]，去说明其含义和实质所在。不过，罗先生又强调，在运用这一理论阐释的方法时，必须要遵循“求实严谨”的态度，切不可用今天的文学理论去解读古代文论。可见，在研究方法上看，罗先生还是强调以“求实严谨”为根本。

当然，“求实严谨”的方法并非罗先生首创，而是他从中国传统汉学和“乾嘉学派”的研究方法中汲取营养，再结合自己的治学经验，所提炼出来的一种做学问的基本态度、基本原则与基本方法。既然是源自传统的，所以，持此看法的人实际上就不止罗先生一人，许多古代文学、古代文论研究者都持此看法。上海师范大学的孙逊教授就认为，除了作家作品生平、作品成书过程与版本需要材料的发掘和引证之外，“文本的阐释也同样离不开对材料的占有，即使是把古代

① 罗宗强：《古文论研究杂识》，载《文艺研究》，1999(3)。

② 罗宗强等：《近百年中国古代文论之研究》，载《文学评论》，1997(2)。

③ 同①。

④ 左东岭：《中国文学思想史的学术理念与研究方法——罗宗强先生学术思想述论》，载《文学评论》，2004(3)。

⑤ 同①。

⑥ 同④。

作品全然作为发挥个体思想的素材，材料的引证也是必不可少的，否则就不成其为古代文学研究”①。南京师大的周勋初教授也说：“古代文学研究应该重视文史基础和文献资料。……观点也好，方法也好。都不能代替基础和文献，不打好基础，不熟悉文献，是搞不好研究的。”②复旦大学的王运熙教授也说：“写东西要有扎实的材料做基础，光有理论不行。……因为在理论、方法上借鉴一些新的东西固然重要，但搞清历史的本来面貌更是学术上的首要问题。”③这就更充分地说明了“求实严谨”的方法，“历史还原”的价值取向是在中国古代文学与古代文论的研究中较被普遍遵行的一种研究方法与价值取向。基于此，笔者将之概括为“历史还原”派的价值取向。

二、“重建中国文论”派的研究价值取向

“重建中国文论”的价值取向，可以说是一种新近提出的价值取向，即使追溯其源头，20世纪50年代末周扬提出的“建立中国自己的马克思主义的文艺理论与批评”所掀起的古代文论研究热，其历史也比源于传统的“历史还原”价值取向短得多。不过，周扬的倡议因“文革”的发生而中断了，因此，“重建中国文论”的价值取向的正式提出，应以1996年曹顺庆先生提出“失语症”为标志。曹顺庆先生是基于中国文论“失语”的严峻现实而提出“重建中国文论话语”的。他说，当今中国文艺理论最严峻的问题是“失语症”，即中国文论“根本没有一套自己的文论话语，一套自己特有的表达、沟通、解读的学术规则”，“一旦离开了西方文论话语，就几乎没有办法说话”④。而造成这种“失语”的原因，“在于文化的大破坏，在于对传统文化的彻底否定，在于与传统文化的巨大断裂，在于长期而持久的文化偏激心态和民族文化的虚无主义”⑤。而补救的办法就是“重建中国文论话语”。而“重建中国文论话语”的第一步，就是“首先要接上传统文化的血脉”，尝试“从传统文论的意义生成方式、话语表述方式等方面入手，发掘、复苏、激活传统文论话语系统，并立足于当代，在中西文论的对话中使其凸现与复苏，在广取博收中重建。”⑥也就是要求从研究中国古代文论出发，来迈开重建中国文论话语的第一步。这样一种研究范式，完全改变了过去只把古代文论当作是案头之“秦砖汉瓦”来研究的状态。所以，我们把曹先生提出的“失语症”当成

---

① 李时人：《“世纪之交：中国古代文学研究的回顾与前瞻研讨会”综述》，载《文学评论》，1997(5)。

② 同①。

③ 同①。

④ 曹顺庆：《文论失语症与文化病态》，载《文艺争鸣》，1996(2)。

⑤ 同③。

⑥ 同③。

“重建中国文论”价值取向提出的标志。

曹先生提出的“失语症”,“接触到了当前文学理论界的要害,因此引起了热烈的响应,一时间成了热门话题。学者们纷纷提出利用古文论以建立我国当代文论话语的各种可能性”[1]。一股关于“古代文论的现代转换”的大讨论,随之在文论界兴起了。迄今为止,虽然关于如何转换,能不能转换还没有取得一致的意见,但是强调汲取古代文论的内容以建设当代的文艺学,成了一个普遍的共识。如蒋述卓先生就认为,要求古代文论研究者,“更多地关注当代文学创作与批评,并能从当代文学理论的建设与发展的角度去从事古代文论的研究并不算苛求。因为做到这一点,古文论研究才更具有现实意义,更具建设价值”[2]。蔡钟翔先生也说,回顾新中国成立以来的古代文论研究,可以说始终是同当代文艺学建设密切相关的,只是由于历史的原因,以及“古代文论的研究者们对于文艺界的现状也关心不够,往往埋头于古籍丛中,而无暇顾及古代文论的普及和应用”,才导致当代文艺学的理论建构和文学评论实践才未能落到实处。[3] 陈泊海先生也认为,“局限于就传统谈传统,路就越走越窄”,“研究的目的正是要将尚有生命力的传统激活,而不是搞得更死”[4],还说:“不仅古代文论需要现代转化,整个古代的学术传统、文化传统都需要转换;不转换,停留于原封不动,那就僵死了,就变成了古董。古董当然也有其供人玩赏的价值,但未必是我们对于博大宏深的民族文化传统的期望。所以,不能不致力于传统的推陈出新。”[5]不过,他们三人的观点也只是这场讨论中所形成的普遍共识中的一个部分或代表而已。正是在此意义上,我们将赞同这一共识的人,称为“重建中国文论”派。由此可见,经曹顺庆先生的一声倡导,学界的响应还是很热烈的。而这种热烈的响应也正好表明,从重建中国文论的需要出发去研究古代文论的价值取向,算是在学界正式确立起来了。而且曹先生率先垂范,带领他的博士生们,研究和探讨利用中国古代文论话语重建中国文论的可能性与途径,现已取得了初步的阶段性成果。尽管曹先生预测达到建构出中国新文论的那一步可能需要两三代人的努力,但现在开始的工作,还是让人看到了“重建中国文论”研究价值取向的光明前景。

---

① 罗宗强:《古文论研究杂识》,载《文艺研究》,1999(3)。

② 蒋述卓:《论当代文论与中国古代文论的融合》,载《文学评论》,1997(5)。

③ 蔡钟翔:《古代文论与当代文艺学建设》,载《文学评论》,1997(5)。

④ 李时人:《“世纪之交:中国古代文学研究的回顾与前瞻研讨会”综述》,载《文学评论》,1997(5)。

⑤ 陈泊海、黄霖、曹旭:《中国古代文论研究的民族性与现代转化问题——20世纪古代文论研究三人谈》,载《文学遗产》,1998(3)。

三、“还原”与“重建”的比较及二者互补之策略

前面的分析充分地说明，“历史还原”和“重建中国文论”的确是当今中国文论界所存在的研究中国古代文论的两种主要价值取向，而且它们的价值取向也是相当鲜明的。“历史还原”派的价值取向，指向的是古文论本身，所得到的是关于中国古代文论的某些真实状况的知识，它着重做的是一种揭示与发现的工作，他们把古代文论看成是一堆含金的沙子，他们要做的就是一种披沙拣金的工作；而“重建中国文论”派的价值取向，就是要创造出某种具有中国特色的文论来，它着重做的是一种创造与发明的工作，他们把古代文论看作是一堆可以用来造房子的建筑材料，他们研究它，就是为了能用它来建构中国文论的新大厦。两种价值取向、两种对待和处理古代文论的方式，都有各自的合理性与存在的价值，实在难以分出一个绝对的高下来。如果一定要分出个高下来，那就得看你是站在什么样的角度来看问题了。如果从增加中国文学批评史的知识的角度来看待问题，则前者无疑是最佳的选择，但如果从发展和建构中国文论的角度来看待问题，那么后者无疑比前者更有意义。

当然，两种价值取向也都有各自的难处与不足。就“历史还原”派的价值取向而言，它有使中国古代文论沦为一些学者所说的“古董”和“秦砖汉瓦”的危险，因为它太过专注于还原古代文论的本来面目了，因而往往就无暇顾及古代文论的应用性，从而使本已退出现实语境的古代文论，更加远离现实，而成为仅供人们观赏的珍玩，此其一。其二，“历史还原”的价值取向在进行“还原”的时候，有可能会遇到两种尴尬：一是“还原”出“重复”来；二是“还原”无着落。之所以会“还原”出“重复”来，是因为经过历代学者上百年的研究积累，古文论中未开垦的领地越来越少了。而那些未开垦的领地，要么是很难啃的，要么是冷僻的。而在一些已垦过了的领域里选题，一旦挖掘下去，要恢复其本来面目的时候，就不可避免地与他人有重复之处，这在古代文学和古代文论的研究中都不少见。比如，古代文学中的小说研究就出现了像陈大康先生所说的情形，他曾对一段时期内的古代小说研究作一个统计，结果发现：“从 1977 年至 1994 年底，各类报章杂志共发表关于明清小说作家作品的论文 12345 篇，其中有关《红楼梦》、《水浒传》、《聊斋志异》、《金瓶梅》、《三国演义》、《西游记》、《儒林外史》等 7 部名著的论文为 10759 篇，占总数的 87.15%。关于《红楼梦》的论文就有 5490 篇，占总数的 51.02%。……标题中有‘宝玉’两个字的论文就有 300 多篇。”[①]古文论研究方面的情形，也大致如此，罗宗强先生对此也深有感触地说：

---

① 李时人：《“世纪之交：中国古代文学研究的回顾与前瞻研讨会”综述》，载《文学评论》，1997(5)。

"在古文论的研究中,似乎还存在着一个学风问题。大量的重复劳动,实在太无谓。举《文赋》为例,文章一堆,不重复的见解很少,十年前说了的,十年后还在说。其他的课题也有类似的情形。"[①]更为吊诡的是有些课题,表面看好像很有新意,但是一旦做下去就会发现,还是有不少方面不可避免地要重复他人的劳动,于是,就出现了谭帆先生所说的情形,有些人往往是"先搭一个'课题'框架,然后面面俱到地加以论述,其中大量地重复别人曾经谈过的内容,只有少数内容属于对'问题'的探讨和解决,且往往淹没在'课题'的长篇论述中"[②]。对于这种重复现象,罗先生有时将之归因为学风问题,有时将之归因于研究方法没有新突破,如针对文本研究中出现的命题近似而创意缺少的现象,罗先生就认为,这"部分的与社会文化背景的部分没有很好地展开有关,但根本的原因是文本研究没有思路上、方法上大的突破"[③]。还说,在文本的研究上,如果我们继续用传统的方法研究下去,"当然也会有一步步深化的可能,但是在总体面貌上要有新的认识恐怕就不容易做到"[④]。笔者认为这些原因都还没有说到根源上,其实最根本的原因在于研究对象已无法再让人们"还原"出新意了。不过,他所说的"传统的方法"无能为力的话,倒是道出了"历史还原"法的某些局限性。

而"还原"无着落,主要是指因为材料缺乏,有些古代文论的历史本来面目难以还原,甚至根本就是无法还原的。这也可从罗先生的一段话中见出,他说:"近年来的古代文学研究,在逐渐深化、逐渐拓展研究面的同时,也给人一种相对平淡的感觉。除了上海博物馆藏战国楚竹书已经披露的《孔子诗论》给人以很大的震动,让人意识到先秦文学、文学思想史可能改写,并且带着更大的祈望等待着更多的发现与披露之外,能够给人以巨大的震动,从大的方面改变对于已知文学史的认识的成果似乎还不多见。我想,这可能与研究的视角、衡量的标准、研究的方法有关,而最终与学术思想有关。"[⑤]尽管罗先生还是想从研究方法上给古代文学与古代文论的研究的平淡和缺乏震动性找原因,但是他的这句话却分明告诉我们,真正的原因在于没有类似楚竹书所披露的《孔子诗论》那样能给人以震动的材料,而且罗先生也还热切地期盼着有更多的这样的材料被发现和被披露出来。没有新材料,"历史还原"也难以达到激动人心的还原效果。

那么,上述"历史还原"价值取向的两大方面的不足,有什么办法可以弥补吗?有,那就是"重建中国文论"派的价值取向。因为要想不使古代文论沦为"古董",使研究成果具有激动人心的效果,最好的办法莫过于使其能在文论的

---

① 罗宗强等:《近百年中国古代文论之研究》,载《文学评论》,1997(2)。

② 李时人:《"世纪之交:中国古代文学研究的回顾与前瞻研讨会"综述》,载《文学评论》,1997(5)。

③ 罗宗强:《目的、态度、方法》,载《天津社会科学》,2002(5)。

④ 同②。

⑤ 同②。

建构中发挥作用，因为当其能够满足人们建构文论的需要的时候，它们自然能够让人激动与振奋。而对这样的互补性，罗宗强先生实际上早就意识到了。他在谈到古代文论研究者与文学理论学者的相互融通时说："古代文论的范畴、命题为今所用的问题，是不是还可以等一等。古代文论研究者加深理论的修养和对当前文艺理论研究的进展的了解；文学理论学者加深对古代文学、古代文论的了解。两者融通的同时，加强对当代文学创作实际和理论需要的考察，不汲汲于求用，或者会有大的收获。"[①]在谈到古代文论的"无用之用"的时候，他又说："以一颗平常心对待古文论研究，求识历史之真，以祈更好地了解传统，更正确地吸收传统的精华。通过对古文论的研究，增加我们的知识面，提高我们的传统的文化素养；而不汲汲于'用'。具备深厚的传统文化的根基，才有条件去建立有中国特色的文学理论，这或者才是不用之用，是更为有益的。"[②]而在《近百年来中国古代文论研究》一文中，他又再次强调说："文化建设，是一种积累。对于传统的选择与吸收，只有在了解传统真实面貌的基础上才有可能。复原古代文论的历史面貌，本身就提供了这种可能。"[③]这些话，总的意思就是说，把握好了古代文论的本来面目，终归是有利于建立有中国特色的文学理论的。由此看来，"历史还原"派和"重建中国文论"派，并无绝然的鸿沟，两者完全是可以互补的。

而就"重建中国文论"派来说，它们也同样需要这样的互补，因为要真正地实现他们所提出的利用古代文论的因子来建构文论的目标，就不仅要求建构者熟悉古代文论、西方文论，而且还要熟悉中国现当代的文学创作状况；而熟悉，就意味着必须要把握好这些方面的本来面目。而要把握好这些方面的本来面目，"求实严谨"的态度和方法就是必不可少的；否则，就有可能使自己建构出来的文论成为不切实际的空论。由此可见，无论是"历史还原"派，还是"重建中国文论"派，都需要相互吸取和借鉴彼此的精神和方法，才能有效地弥补自己的不足。这一客观要求，也在昭示我们，中国古代文论的研究价值取向，应该是"历史还原"派与"重建中国文论"派价值取向的融合。

双方经过互补、融合之后，将会形成这样的局面：原先一心一意地只埋头于古籍丛中而不太关心文论建构的人，将会在自己的研究中增强文论建构意识，使自己的研究尽量地与中国文论建构的现实需要统一起来，以使自己的研究成果能够更快地被用于建构新文论。这时，"历史还原"派就已经很接近"重建中国文论"派了。而"重建中国文论"派亦将会在汲取"历史还原"派的"求实"长处之后，大大地提高自己对古代文学、古代文论、西方文论、中国当代文学创作实

---

① 罗宗强：《古文论研究杂识》，载《文艺研究》，1999(3)。

② 同①。

③ 罗宗强等：《近百年中国古代文论之研究》，载《文学评论》，1997(2)。

际的理解和把握的能力，使自己的理论建构能够建立在扎实的思想与材料的基础上，对促进有中国特色的文学理论的早日诞生将大有裨益。

不过，要想顺利地实现这种融合，首先就要求双方能够相互宽容，戒掉文人相轻的毛病。在现实生活中，我们常常会感受到古代文学与古典文献学出身的“历史还原”派，常会以文献功底不够扎实、材料掌握不够全面为由看轻文艺学出身的“重建中国文论”派；而“重建中国文论”派的人则又看不起“历史还原”派只会做一些阐释、发现、还原的工作，而不能为中国文论的发展增加哪怕是些微的新观点。这种彼此相轻的态度，最终都不利于双方研究价值的实现，因为双方都犯了一个以己之长轻他人之短的错误。正确的做法应该是各取所长，补己之短，把两种价值取向很好地结合起来，才能既有利于古代文论的研究，又有利于中国当代文论的建构，从而实现双赢之目标。

壮、岱、侬族花婆神话与中越古代文学交流态势管窥

——壮族花婆神话与生态伦理学研究

翟鹏玉

【作者简介】翟鹏玉，男，广西灌阳人，广西民族大学副教授，硕士生导师，云南大学在读博士研究生。

【内容提要】壮、岱、侬等族拥有同中有异的花婆神话。通过对它的分析，我们发现，中越古代文学的交流态势，实际上包含着建立在带有女性主义色彩的生态伦理缔结与交往基础之上的倾向。在生态伦理缔结基础上对中越古代文学交流态势进行分析，或许可以理解为比较文学各种范式之外的另一个视阈。

【关 键 词】中越花婆神话　生态伦理观　古代文学交流态势

在中国中南、西南部到东南亚的广大地区，有一个相当广阔的花神崇拜文化圈，其范围延及越南、泰国、缅甸、印度等国度，涵盖了壮、泰、傣、侬、岱、阿含等一大批民族。壮、岱、侬等民族神灵与自然环境的关系十分密切，它展示的是族群从个体的自发状态，走向以氏族、族群为文化叙事单位，最终形成以自然村落为中心，独具民族性的环境伦理缔结秩序及其独特的历史历程。本文择取壮、岱、侬等族神灵系谱中的花婆神话为切入点，对其生态伦理缔结基础上的中越古代文学交流态势作一个简要的探究，以求证于大方。

一、花婆始祖的自然认同：同源性民族文学共享的基础与原则

反映以自然村落为中心所呈现的亲属制度的历史形成，是壮、岱、侬族神话中宇宙秩序与社会秩序的营造的核心，也是我们发现其自然认同与生态伦理缔结的核心。

（一）首先，始祖的出世标显了自然法则，在目的论意义上推动着壮、岱、侬、

越等族自我源于自然的生态伦理的历史缔结①：

> 宇宙间一团气，旋转成一个蛋形物。拱屎虫推它转，螟蛉子钻洞，蛋裂为三，一往上飞成天，一往下沉为水，一留中间成为地。地长出花，花长出女人米洛甲。拱屎虫勤，造地大，螟蛉子懒，造天小。米洛甲抓起大地，鼓的成山，凹的成江河湖海，天地合拢。米洛甲尿涨，尿湿土地，捏泥造人，草盖泥人四十九天，泥人活，尚无性别。米洛甲采果撒向人，抓得杨桃的成为女人，抓得辣椒果的称为男人。米洛甲又撒泥，泥化飞鸟、走兽。下雨，鸟兽和人无处躲雨，米洛甲张开双腿坐下，生殖器化为岩洞，人和鸟兽进岩洞躲雨。

根据壮族学者梁庭望的研究，花是壮族图腾的源始，由它导出其他十一部落图腾。② 随着壮族对于族群生成历史认识的深化，对于生于自然之花的壮族始祖——米洛甲，因为其巨大的生殖及庇护人与万物的功能，被奉为生育女神——花婆。她的职能是专司生育、保护儿童健康，因而备受壮家供奉。不仅如此，花婆还掌管婚姻，人去世后还要回归花婆掌管的花山。因此，花婆神话标显了壮族天地人三界宇宙生成，而花婆的权力可以覆盖三界。

流传于广西东兰县的师公经典《米洛甲》记载了她创造壮族生产方式、哺育自然的恩德③：

> 讲起米洛甲，越讲话越长。那时没有米，那时没有果，吃茅草度日，吃竹叶养命。妹又把办法想，上下找谷种，种谷把命养。荒野千种草，每种采一束。地上千种树，每种选一株。选时用嘴尝，甜的放兜里，苦的丢一旁。拿回山岭种，不见苗生长。米洛甲心焦，忙把主意想。种树用布包，草籽枕袋装，夜晚抱在怀，出门背身上。种子不发芽，妹用奶水喂。种子吸妹奶，三月就饱胀。妹带种上坡，撒种坡上下。种子落下地，粒粒长嫩芽。一颗成薯山，一颗长蔗林，两颗桃李树，两颗稻玉米，一颗成松林，一颗成粟禾，两颗柿橄榄，两颗豆南瓜，从此有庄稼，从此有米粮，从此有树荫，从此有住房。妹的恩德大，妹的恩情长。

因此，广西靖西、德保、那坡地区壮族村寨家家供奉花婆神位。

---

① 蓝鸿恩：《神弓宝剑》，北京：中国民间文艺出版社，1985。

② 梁庭望：《壮族文化概论》，455页，南宁：广西教育出版社，2000。

③ 过伟：《壮族创世大婶米洛甲的立体性特征与南方民族"花文化圈"》，载《广西民族研究》，65页，1999(2)。

与壮族同源的越南岱族与侬族，其传说中的祖先良君与改娘两位巨人居住在越南北部山区，其结合后成为两族的始祖。他们全身毛茸茸，力气极大，驯服了大象，打死了老虎；改娘 9 次生孩子，共 100 人，他们互相婚配，立出各种姓氏，到各地建立村寨。初靠采猎生活，无衣服，住岩洞。后来，两位祖先创造了种植业、养殖业，找来火种煮烤食物，种植棉花织布，建房子，生活越来越好。[①] 因此，在越南岱族、侬族家里，也专门有一个供奉花婆的香炉，而且花婆灵位与祖宗灵位的供奉是平行的。

在这里，花作为祖源，是族群栖居意义的自然物，又是作为自然的灵魂出现，它既外在于人类，我们就必须承认它的先在性。但族群可通过与自然共同体进行带有本质趋同性的共感交往，即可进入、印证并赋予生命。在民族整体与自然的交往所形成的生态伦理结构中，花便具有形而上的意义指向，并且对花的崇拜体现了壮民族对自我生成、生存范式的形象总结。壮、越、岱、侬族的这种人天伦理的缔结，反衬出人与自然关系的联结是紧密的[②]：

> 不仅人是自然的一部分，自然是人的一部分，而且人必须至少和自然有最低限度的同型性（和自然相似）才能在自然中成长。自然已使人演化成形。人和超人的东西沟通因而无须说成是非自然的或超自然的。可以看作是一种“生物的”体验。

因此，壮、岱等族的花婆神话，既具有一切建立在因果的自然观念之上的、永远以感性为条件的伦理实践规则等理论哲学内涵，又拥有康德所谓的完全建立在自由观念之上、以超感性的东西为条件的、道德上的实践规范的实践哲学的内涵。壮、岱、侬族这种人神同构与对立统一，实质上是在人与自然的生态同质性基础上对族群社会的拟构。由此而建构起壮族的宇宙哲学与知识论，可以导出壮、岱、侬族的实践行为范式。

（二）壮、岱、侬族关于生死的意义是通过与花的伦常缔结定义而完成的

壮、岱等族认同于自然生态，并以此建构起他们生死轮回的圆形世界。他们认为，人死后一定要回归花婆掌管的花山。在壮族地区，至今还流行着“还花归天娘”的葬俗，并通过培植芭蕉树开花以超度死亡的产妇，从而在花的世界中打通了生死。壮族老人过世后，要举行“跳花灯”仪式。在棺前，用彩纸剪成花瓣形状，贴于碗或碟上，做成花灯，置油于其中点燃，共九盏，师公在此作法。仪式结束后，中心的那盏一定要置于长子的神龛，周边的灯，家族内的人可以领

---

① ［越南］吕文芦、黎炳事：《通过良君的传说看岱族原始社会的历史》，载《历史研究》（越文版）。

② ［美］马斯洛：《人性能达的境界》，329 页，昆明：云南人民出版社，1987。

走，尤其是没有孩子的亲人，可适当给钱，领来置放于床头，这样可以保佑顺利生产小孩。得子后，一定要举行还愿仪式以作答谢。[①] 于是，壮族先民以花婆米洛甲等为核心，与自然结成了一种原生性的亲伦关系，并根据它建构了阴阳五行与人对应的宇宙一体化理论，形成了在"浑然与物同体"中"与天地精神相往来"的人与自然亲密无间的和谐境界。

越南越族在人过世时，也要请"千花教主"导引以消除祸殃。如此，花便成了壮、岱等民族生命与灵魂的栖居。这种栖居，反映了壮族生态伦理缔结的历程、方法与哲学精髓[②]：

> 但如果栖居保护着四重整体，那么它在哪里保藏着四重整体的本质呢？终有一死者如何实现作为这种保护的栖居呢？倘若栖居保护仅仅是一种在大地上、在天空下、在诸神面前和与人一道的逗留，那么终有一死者就决不能实现这一点。毋宁说，栖居始终已经是一种在物那里的逗留。作为保护的栖居把四重整体保藏在终有一死者所逗留的东西中，即物（Dingen）中。

所以，壮、岱、侬族神话中的花婆，确实作为保护人的栖居把四重整体保藏在终有一死者所逗留的东西中，即花之中。对花婆的崇拜，便具有走向自然唯物论与历史唯物主义的社会存在本体论的历史性视角的特征。这些民族通过花婆神话承认自然物的第一性，但又通过人的实践中介，将自然对象纳入人的历史实践，使社会存在的在场缺席转化为当下在场，从而使社会实践直接决定于所认识的自然对象的性质、方式、方向和程度。但这种神话建构过程，表明在社会历史的建构过程中，人将自己也作为了历史认识论的认知对象，而没有仅仅停留在对自然的绝对服从之上，因而表现出壮、岱、侬等民族认识结构与实践结构的同构同体特征。而对花的崇拜的自觉化，赋予了个体借助一切形式的神秘体验，使个体融入了置身于一切制约与造型之外的"全有独一"的自然之道，进而具有了从世俗理论、实践的理性主义的重压下将人类解救出来的能力。

二、各族跨越灾难过程中生态位占有态势的不同与族群形象的分异

但花神认同在依托不同自然、人文生态时导致族群形象的具体分异，这反映出壮族等对自然生态资源的拓展性认同，以及壮、岱、侬族内部利用生态资源进行历史叙事的伦理本体论特征。

---

① 2007年6月7日午，壮族学者蒙元耀先生对笔者讲述。

② ［德］马丁·海德格尔：《海德格尔选集》（下），1194页，上海：上海三联出版社，1996。

流传于广西大化地区的神话这样记载[1]：

古时，只有米洛甲和布洛陀二人。盘古刚开出天地，地上什么也没有。二人要造很多东西，米洛甲要先造人，布洛陀要先造鸟，争了几千年。米洛甲说："我们先结婚吧！"布洛陀说："我只认得兄弟，不晓得什么夫妻。"跑到海里和兄弟图额一起。米洛甲天天跑到山顶望布洛陀回来。一天，布洛陀正和图额游水，含一口水喷向她，直射其脐，米洛甲怀海水孕，九个月后生下十二个小孩。

十二个儿女长大，米洛甲晚上为他们备物，翌晨让儿女各取一件出去谋生。老大第一个起床，扛犁耙到田坝犁田，成"布板"（壮人）。老二到老幺十兄弟蒙眼摸得哪件算哪件。老二得弓箭，成"布斗"（猎人）。老三得本书，成"布哈"（汉人）。老四得背篓，成"布傣"（傣人）。老五得叉子，成"布淋"（渔人）。老六得竹子，成"布苗"（苗人）。老七得甘蔗，成"布星"（讲汉语平话方言蔗园词方言的汉人）。老八得粳谷，出"布农"（壮人）。老九得糯谷，成"布垌"（侗人）。老十得蓝靛，成"布努"（布努瑶人）。老幺得南瓜，成"布条"（瑶人）。老满起床最晚，什么东西也不得，跟妈妈一起住，只认得吃和玩，什么也不会做。米洛甲老了，临终时，拿扫把插进老满的屁股，变尾巴，叫他山上吃野果，成了猴子。

壮族的这类花婆一始祖神话中所反映的民族生存，紧紧依赖于其生产方式，这说明个体乃至人类不是自闭自足的，而必须镶嵌入一个包括其他事物并且所有物的关系都是内在于我们的存有的母体之中。依照这一原理，壮族通过与花、稻等构筑的土地上的生态网络的交往实践为中介，形成个人与共同体的相互依赖与制约的关系。

在越南关于人类起源的神话中，也叙述了同源民族的形成，依赖着自然——葫芦开花结实。因此，越南各民族通过对葫芦花的认同，形成了民族共同体[2]：

这时他突然想起自己身上还带着一筒神水，便解下竹筒，把神水洒向熊熊燃烧着的大地。大火熄灭了。令人惊奇的是，在被烧得结成一层厚厚的硬壳、冒着青烟的大地上，突然长出了一株葫芦秧苗。……风从林中吹过，花朵和树叶迎风摇摆，花香浸满了整个森林。

---

① 过伟：《壮族创世大婶米洛甲的立体性特征与南方民族"花文化圈"》，载《广西民族研究》，64页，1999(2)。

② 张玉安主编：《东方神话传说》，第六卷，67—69页，北京：北京大学出版社，1999。

就在这时，从葫芦里钻出了一群小伙子。

大哥走在前面，是达渥人。他从被烧穿的黑糊糊的洞中钻出来，沾了一身炭灰，皮肤也是黑黑的。

老二是云乔人。这时洞口虽大了一点儿，但还是显得狭窄，仍在冒着热气，把老二的头发烫卷了起来。他身上也沾满了炭灰，皮肤也是黑黑的。

紧跟着又出来三个人，埃德人、色当人和巴那人。埃德人也沾了一身黑灰，色当人因为在中间，前后有人挡着，没有沾上黑灰，所以皮肤白一些。巴那人走在最后，没能躲开，因此与埃德人一样皮肤也是黑黑的。三人的头发都因为高温的烘烤卷了起来。

第四批钻出来的是许多体格健壮的人。因为他们是挤在一起钻出来的，所以有的人挤在中间，没有沾上炭灰，皮肤就白嫩，有人沾上了炭灰，皮肤就很黑。他们出来时热气尚未散尽，因此他们的头发也都被烫卷了。但出来时有的人把头插进别人的腋下，所以头发没有被烫卷。这批人有苗人、瑶人、岱侬人、箂人，等等。

第五批由高棉人打头，跟在后面的是佬人、泰人。这时洞口已变大，只有少量炭灰扬起。因此有的人只沾上一点，有的人一点也没沾上，所以泰人分黑泰和白泰两支，佬人也分为佬厅和佬龙两支。

最后出来的是京人。他在葫芦里待的时间太久，被闷得有些发黄。最后出来的小弟弟长得瘦小、伶俐，出来时洞口已变得很大，所以一点灰也没有沾上。

每个从葫芦钻出来的人手中都握着一把五谷杂粮的种子。先出来的手中拿着一捆木薯苗或一捆红薯苗。数量多的人则肩上扛着玉米、花生、芝麻的种子袋。每人背上还背着一个背篓，里面装着稻种，每一粒都有柑橘那么大。

……他的孩子后来又生儿育女，代代繁衍，集合成了今天的越南各个民族共同体。

越南的这个故事，通过对葫芦——自然生态位的占有，标显出了各族群的差异性。

在这类神话故事中，我们发现，壮、岱、侬族对主体的历史建构，既基于实体性的理解方式，更基于“交往能力”，并使得话语的意义取决于它在“生活形式”的语境中的用法，从而超越于它的经验事实的表达，是自然与民族社会历史积淀对生而形成的民族本质的呈现方式之一。而此中包含的类与个体的生产，实质上是人与社会的历史性生存规定，而“怎样生产”的方式，是在人与自然基础上的社会交往关系，它决定了一定社会存在的本质。并且，人与自然的交往，在相互理解中形成一种建构性的主体，尽管可理解性的条件是预先设定的，但交

往却把制约话语的条件转换成人与自然的“主体间性”。在这种“主体间性”世界中，理想的交往行为能够突破现实的遮蔽，从而使民族主体从带有强制性和系统扭曲的交往中剥离出来。这在方法论意义上，说明壮、岱等民族从人与自然的感性直观的认识阶段，经过知性认知，进入了以理性综合认知的理性提升领域，使民族主体成了自觉能动的认识主体，充分地提高了民族生存的水平与境界。

三、花婆祭仪：人与自然伦常缔结的双向对生方式的异同与民族文化展演的实质

(一)各族人与自然伦常缔结的双向对生方式的异同

壮、岱、侬族的花婆崇拜，从族类的生产逐渐深入到个体生活之中。而且，不同族群对生物圈的认同差异，将导致个体——自然人如何社会化而达成完整的社会人与自然人的合一的方式的不同。我们可以通过壮、岱族的生育祭仪，来发现这一点(如下表所示)：

民族 仪程	中国壮族	越南岱族
求花礼：架桥求花	壮族妇女在每年的腊月冬节时，上山采摘野花，回家祭祖，祈求添丁送子，人丁兴旺。 新婚夫妇或久不育的夫妇举行架桥求花仪式，受主家托，“巴”神作法向花婆求花，架设布桥，请龙神、桥头公公、桥尾婆婆护佑，请花王圣母、卫房圣母、迎花父母、栽花父母、擎花父母、托花父母等将花枝送到主家。师公撒白米为花神引路，师公焚烧红白二纸人(茆郎)与纸钱二张，并杜绝房鬼与其他凶神恶煞。然后，收起布桥，用供桌上的花生油灯做火种，点燃夫妇卧室门口的灯，烧香三至五根，挂红布于门楣。	新婚夫妇或久不育的夫妇举行架桥求花仪式，祈求花婆赐福，赐给小孩。物品除钱、大米、鸡以外，还要架龙头或鲤鱼形的木桥于人来人往的巷口。师父行仪将符贴于桥上，新娘跟着师父在桥前供拜、求福。然后师父返家，对一香蕉苗施咒，且让一名多子的人种之于园中，称为香蕉求子，祝福新娘子多、快长如香蕉。
接花、安花礼	接花：向师公、送花娘娘或舞狮者接花。 问花：当怀孕时询问花婆，是男是女。 “围花”、“护花”一般在怀孕三五或七月举行，保护孕妇与胎儿健康。 冲花：在祖辈、父辈已经安立花婆神位的基础上安立新的花婆神位。做法是：师公取由外家送来的两根金竹的几节，唱《安花歌》，做三横一直四节花筒，花枝用五色剪纸剪成锯齿形长条，缠绕粘贴在竹节上。在产妇的房门上，将扎满花枝的竹条拱成花门，将花筒钉在房内床边的墙上，盖上红布，从先辈的花筒里移来一两枝花枝与新的花枝插在一起即可。 安花：新婚夫妇首次在卧室里安立花婆神位。为小孩满周岁时，由师公择吉日举行。在外家送来两根金竹、五色糯米饭、公鸡、红鸡蛋、小孩鞋帽衣袜后，师公应主家之请，唱花歌、制花筒、剪花枝、拱花门、架花桥，带领两位老妇去村前社王处领花，用七尺长、半红半白的土布抬花，经过原先设好的花桥，径入主家，作法钉立于墙上。同时，外婆给孩子穿戴一新，喂吃魂饭与魂肉，花婆就算落户护花了。	越南称为求安、求福礼。一般在怀孕第三或第八个月举行。第三个月仪式中的米、钱要比第八个月的多两倍，目的是向花婆报喜、感恩。

（续表）

民族 仪程	中国壮族	越南岱族
禀报花婆礼（三朝）	外家具礼敬花婆。广西天等县产妇生育后第三天早上，娘家送一个如半边木箱的板制"窑花"，正中安放花婆圣母灵牌，前置一香炉，前沿两侧插金银纸花簇，请麽公念咒后安放在产妇房中，俗称"安花"。	在小孩出生三天后，设立花婆神台于卧室的角落，感谢花婆，祈求护佑。小孩出生第一个月，母亲或奶奶每天晚上都要给花婆烧香一次。
满月礼	主家宴请答谢外家，具礼敬花婆。广西河池地区流行"送月粥"、"解月"；广西天等、大新等地还有"卖月"习俗。	婆家备宴请外家、亲朋，请师父作法谢花婆并祈福，将一根五色绳缚于孩子手上。
解节、解关礼	小孩体弱多病，为其花被虫损害，需要请巫婆剪花、除虫、浇水，举行招魂仪式，将纸符镶在孩子衣服上，消灾祛病。	小孩体弱多病，师父重新举行修命仪式，为小孩解限，使孩子享福、长寿。
还愿、还花礼	还愿即小孩三岁时举行答谢花婆送花的恩德的仪式。 还花即将花符焚化还给花婆，小孩已经成为独立的个体。 如果小孩夭折，必请麽公将亡灵送回始母，再向花婆求花以续嗣。由亡者母亲站在房门前的条凳上，挑一担纸花、糯饭、熟鸡蛋。一头为白花、白蛋、白糯饭，送夭者归天；一头红花、红鸡蛋、红糯饭，迎接新生者。	如果小孩夭折，必举行"送花落"仪式，祈求小孩魂魄随意离开，不要投胎回来。
其他	张达环被佛祖命为花王。 壮族各地有花王庙。	佛教、天各教的师父是花婆生出并让他们从业、救世的，花婆是释迦女神，师父们要献花给花婆。 花婆与儒释道三教相关，不同的季节有不同的形象：春季为释迦花婆；夏季为释帝花婆；秋季为花方玉帝；冬季为西宿上方。 在越南，最大的精神之母是天地之母，花婆是她帮助人类的形象化。 岱、侬诸族无花王庙。

（资料来源：1. 阮氏安著，滕成达译：《越南岱、侬族民间信仰中的女神崇拜》，《中国壮学》，第二辑，74—75 页，民族出版社，2006；2. 廖明君：《壮族自然崇拜文化》，广西人民出版社；3. 覃彩銮：《壮族"花婆"信仰的民俗学考察》，《中国壮学》第二辑，292—312 页，民族出版社，2006。）

在壮、岱、侬族的这种花婆祭仪中，不同族群对自然生态物质的取舍是同中有异的。这说明人类面对神秘的自然，"察其数之消长"，"居贞以俟"，"见其机而执之，虽宇宙之大，不离乎掌领，况其小者乎；知其神而体之，虽为万物之众，不能出其胸臆，况其察者乎！"[①]因此，壮、岱、侬族通过对花婆偶像的崇拜，将族类的需要无限扩大，远远超过了作为一切认同基础的面对面交流的可能性，从而把一个表演的同质性再现为团结的偶像式模范，进而就可以保证世人回复的他自然天成的能力，并使得社会组织能够延续，这种韦伯式的"先验性伦理严格主义"即能保证游移于神与社会之外的个体，获得类的认可与生命的延续，这恰恰就是自由的自觉的活动。正如马克思的《1844 年经济学哲学手稿》指出："生产生活本来就是类生活。这是生产生命的生活。一个种的全部特性、种的类特性就在于生命活动的性质，而人的类特性恰恰就是自由的自觉的活动。"

---

① 王弼：《老子指略》，北京：中华书局，1980。

(二)在道德语境中实现人与自然的双向对生与民族文化展演的实质

花婆还有另一方面的功能。花山三姐妹，一管送花，一管淋花护花，一管掐花。因此，在壮族地区，夫妇多年不孕，就会被认为前世缺少功德——社会存在交往本质的缺乏，故受花婆惩罚，解救的方法是请麽公(师公)架花桥引领花来到子嗣缺乏的家庭。

越南岱族也认为，如果婚后久不得子，是因为花婆怨恨或忘记送子，就要求架桥求花；或在孩子体弱多病时，就必须请师父举行仪式，为小孩解限，特别讲究的家庭还得举行重修小孩命运仪式，以保孩子享福长寿。

流传在广西来宾、武宣的《三姑娘的故事》，反映了壮族通过至善原则的运用，彰显出生态伦理学的历史真实[①]：

> 壮家姑娘达三与覃六养成亲，三年后，六养暴病而死。六养母劝达三改嫁，达三因顾及母无人照料而坚拒。后六养母不愿拖累达三而上吊。六养舅认为是达三为改嫁而逼死家婆，报官后，达三被县官判处死刑。达三回到花山，复显花形。姆六甲巡看百花，查明达三冤情，将县官和舅舅招回花山，罚他们不许恢复花形，变成蚯蚓为百花松土。最终，姆六甲将达三、六养两花送出花山，二人再为夫妻，幸福绵长。

中国古人认为："天生蒸民，有物有则，民智秉彝，好是懿德。"(《诗经·大雅·荡之什》)王夫之《周易外传》卷二指出："合天德者，健以存生之理；尽人道者，动以顺生之几而。"最终可达到张载《正蒙乾称》所指出的境界："因明致诚，因诚致明，致学而可以成圣，得天而未始遗人，《易》所谓不遗、不流、不过者也。"这是人与天一自然双向对生的最佳境界。

如此，壮、越等族与花及与花相关的生态意象的意义互动，作为一种古典的博弈规范，强调以复杂的规范结构来分析权利、冲突、交换与合作，来约束人与自然、人们之间的互动和游戏规则。这种规则在个人层面，转化为行动者在被限定的情形和阶段中与其他行动者互动，并进行自我建构与系统管理，形成具有社会生产力的规定，从而超越简单的理性算计，形成自我反映与人类知识的理论边界。花婆便具有了作为生产力和交往方式的关系象征，在这种象征关系中，人与自然的伦理缔结实现了生产力作为诸个人的力量。神话中，花婆跨越现实的局限状态，实施对虚假共同体排斥的"偶然的个人"的拯救，并以她所具有的维系壮族道德与世界秩序的功能，成了壮、岱、侬等族"真正的共同体"的皈依意义。因而，在壮、岱、侬等族人心目中，就不能将这种伦常叙事简单地视为神话或意识形态，而是应将其看作从人与自然的个体生成发展到人在与共同体

---

① 黄全安：《壮族风情录》，34页，南宁：广西人民出版社，1990。

的矛盾运动中实现二者的统一。因而，花婆神话成为壮、岱、侬族历史与个体组成的社会秩序发展的再现。同时，在人与自然的共生境域中，可使作为族群主体的人真正体应"不知常，妄作，凶；知常容，容乃公，公乃全，全乃天，天乃道，道乃久，没身不殆"①的从形下趋至形上的历史流程。

四、花婆信仰中生态多样性的伦理认同与各民族自我实现的整体伦理学境界

尾关周二认为②：

> 我们人是由自然本身通过其进化的连续性而产生出来的，与进化的系谱中最近动物之间虽然在种上不一样，但也的确(也包含前述所见生物世界中的共生关系的层次)能够形成强大无疑的交往，甚至能够成为交往的永恒对手。关于人与自然关系的交往态度，若以进化系谱轴轴心为同心圆的圆心，则呈现出随着圆的扩大。

确实，花婆神话中的人与自然的交往就具有以花为中心的圆的扩大化态势。壮、越、岱、侬族的花婆认同的自然物还有岩洞、山峰、竹、蛙、葫芦等，拓展到树、石、水、土地的寄拜亲伦关系的自觉认同，是生物中心论的公平性的展现。而越南迁徙到广西的京族，他们的子女生辰"犯煞"时，要举行"定花根"认契爹仪式；或小孩多病时要举行"置花"或叫"盘花根"的仪式，以确保孩子顺利成长。泰国盘瑶认为，小孩是"花皇"送来的花魂。由此可见，花婆认同的地域相当广泛，族众甚多，因而形成了著名的"花婆崇拜文化圈"。

壮、岱、侬等族这种将所有生物与人都看作相互联系的整体中相互公平的成员，并且具有相同的内在价值的观点，可以在"自我认知"——透过自然物的表象来发现认识人类真正的本性即自然的基础上，更好地达成人类及其个体的自我实现。进而，壮族在自然与人的关系上使用花、树、山石等自然物时，常常将它们作为人的精神力量或天命所在的意义称谓，故人的"自然"与他的"灵魂"是等同的。花等自然物作为壮族天赐始祖的神授原则出现在历史中的。族群的这种自我就是形而上学整体论所描述的那种自我。

在中国哲学史上，王夫之提倡的"以物为师"，就是强调包括人与自然的亲伦关系在内的伦常秩序所指向的道的境界。因此，在哲学意义上，各族花婆神话正是通过族类的意识范式与交往范式的互动与转换，达成意识形态理论与批判理论的审美趋同，从而使社会构造与社会运动形式及其中的生命形式的可操

---

① 《老子》，上海：上海古籍出版社，1982。

② ［日］尾关周二：《共生的理想》，171—172页，北京：中央编译出版社，1996。

作性策略得以改进。在此领域中，人为的限制被突破，人类可以自由地讨论选择性的社会对策并努力为此达成共识，从而使人类在自我反省/交往与因果关系/技术的合理性结合中更加趋近于解放性境域。

在这种伦理场范生的实际生活中，壮、岱、侬等族族群内部的繁衍，在自然本质的指导下，遵循乾坤万物在构成自己的形体、机制的原生性法则、衍生性法则，自我与他者相匹配、联盟，进而产生杂交优势，形成新的生态审美对策。两个姓氏在世代族外联姻中，每一个姓氏都可以同其他姓实现血缘联系，每一个后代实际上都受到来自不同姓氏、种族的男女祖先遗传特性的影响，其身体素质可不断朝更优的方向发展，从而形成社会一生态系统的网络连接度和环回度。

越南的相关神话也有如此记载。越南少数民族祖先昆和高，在脱离了野兽的袭击后，带领子孙到山林中生息[①]：

> 昆和高的后代繁衍生息，人口越来越多。男人个个健壮又勇敢，女人们个个漂亮又灵巧。中国人和占人都非常喜欢他们，经常前来做客，并从昆和高的后代中选择美丽的姑娘做妻子。

在这种伦常叙事中，各民族主体利用生态景观的和缓僵硬边界原理，在弯曲的边界镶嵌中扩大民族生境，故壮、岱、侬等族类的生产遵循着隐喻嵌入语义场的起码的最大整体性原则。这种较为开放的通婚——伦理缔结对策，以积极的态度影响自我与历史的进程，并使这种可能性与必要性扩大，在突破政治的单一的“主控叙事”的同时，用原生性的血缘纽带将传统与历史的多元向度结合起来，使传统的地方性族群在农业伦理的关照中，显示出文化的多元化与一体化的辩证关系，并在民族建构的因果关系与超因果链接中，建设性地吸纳不同时代政治对传统的地方性、族群性历史资料、资源的解释和重构，形成共识性的知识谱系，在具体民族文化的发生样式与多元社会的经验价值的结合中，使民族主体对自然与社会的适应性得以提高，不断更新的民族素质，空前地壮大了民族主体。

花婆神话，其非线性网络关系不断演进，为社会一生态系统的演进提供了可能：花婆神话从根基于自然的族类生存权利的认同开始，延伸到宗法伦理，拓展为世界政治的认同，它有力地促成生态伦理的形成与形上皈依，最终，人类就可以诗意地栖居于地球。它凸现了人类文明体合本源而不穷的发生学渊源。

所以，花婆神话中的自然认同具有极强的弹性回环度。它通过生态多样性/母性多元性意义的认同，展现出壮、越等族生态伦常缔结的广阔延展度。它

① 张玉安主编：《东方神话传说》，第六卷，63页，北京：北京大学出版社，1999。

形成人与自然交往的第三个层面——知识性交往，这种交往方式与前面的共感性交往、规范性交往相结合，其终极目的指向整体伦理学的历史建构。

总之，花婆神话建构了一幅幅人与自然息息相关的亲伦图。而各族花婆神话所蕴涵的文学交流态势，相对于政治、经济与大文化意义的民族交流。这种小范围的民族文学交流，尽管与大小传统的交流有重叠处，但它以小传统的独立分异之势，建立了一个中间带，弥补了大传统无法到达的空白领域。这或许可以理解为比较文学各种范式之外的另一个视阈。

（本文为壮族花婆神话与生态伦理学研究系列之七）

师心与师古的变奏

——东林党议视野下性灵文学内在革新理路的雅化

张永刚

【作者简介】张永刚，男，山东枣庄人，文学博士，广西民族大学副教授，硕士生导师。

【内容提要】晚明以降，党争频仍，世运衰颓，政治与学术的嫁接导致性灵文学内部由公安的师心到竟陵追求师心与师古的结合，其内在革新理路呈现雅化的趋势。然而此复古已非彼复古，而是因由政治及社会危机的加剧，经世致用的意识作用于文人心态上的结果。

【关 键 词】东林党议　性灵文学　雅化　师心　师古　经世致用

万历以后，王学与程朱理学并立格局，狂禅思潮盛极一时，伴随着政治危机的加剧，东林学派及在朝政治势力发起了反"狂禅"、清"异学"的运动，并在这一运动中迅速崛起，成为晚明党争的主体。学术及政治的变动，引发了文坛上的动荡。在狂禅思想下勇立坛坫，振臂一呼，云者四应的公安派，高举性灵大旗，一扫正嘉以来的复古积习，文坛一时巍然耸动。京师攻禅运动之后，公安派遭到致命性打击，其主要成员四处离散，以袁宏道为首，由狂放转而敛迹。竟陵派乘间而起，接受公安派之教训，转向师心和师古的结合。伴随政治危机的加剧，钟惺、谭元春先后纠结于党争，经世致用的意识逐渐成为这一革新中主要的因子，为晚明社团复古运动高潮的到来奠定了基础。

公安派崛起于"狂禅"运动盛行之时，衰落于反"狂禅"运动兴起之后，骤极骤衰，其非偶然，学术及政治的嫁接导致了公安派在文坛上只能是昙花一现。公安派早年以反复古的姿态登上文坛，并一度风行天下，"万历中年，王、李之学盛行，黄茅白苇，弥望皆是。……中郎之论出，王、李之云雾一扫。天下之文士

始知疏沦心灵，搜慧剔性，以荡涤摹拟涂泽之病，其功伟矣！”[①]万历十七年(1589)，袁宏道进京会试，得遇狂禅派焦竑，因焦而识李贽高足深有，习性命之学。袁中道《石浦先生传》云：“僧深有为龙潭高足，数以见性之说启先生，乃遍阅大慧、中峰诸录，得参求之诀。……是年，先生以册封归里。仲兄与予皆知向学，先生语以心性之说，亦各有省，互相商证。先生精勤之甚，或终夕不寐。逾年，偶于张子韶与大慧论格物有入，急呼仲兄与语。甫拟开口，仲兄即跃然曰：‘不必言’，相与大笑而罢。至是，始复读孔孟诸书，乃知至宝原在家内，何必向外寻求。吾试以禅诠儒，使知两家合一之旨，遂著《海蠡篇》。既报命，旋即乞归。七八年间，先生屡悟屡疑。”[②]在“屡悟屡疑”之时，三袁决定前往麻城问道李贽。袁中道《吏部验封司郎中中郎先生行状》云：“时闻龙溪李子冥会教外之旨，走西陵质之。李子大相契合，赠以诗，中有云：‘诵君《金屑》句，执鞭亦忻慕。早得从君言，不当有《老苦》。’”[③]与李贽之交往，在理学禁锢之时，使三袁初觉耳目一新而极盛赞之。袁宗道在致李贽的信中说：“读他人文字觉懑懑，读翁只言片语，辄精神百倍。”[④]袁宏道甚至自豪地说：“仆自知诗文一字不通，唯禅宗一事不敢多让。当今勍敌，唯李宏甫先生一人。”[⑤]万历二十六年(1598)前后，京师谈禅风气日炽。据王元翰《与野愚和尚书》载：“其时京师学道之人如林：善知识，则有达观、郎目、清虚、愚庵诸公；宰官则有黄慎轩、李卓吾、袁中郎、袁小修、王性海、段幻然、陶石篑、蔡五岳、陶不退、蔡承植诸君声气相求，函盖相合。”[⑥]公安派承间而起，万历二十七年(1599)，三袁、黄辉、潘士藻诸人为倡，苏惟霖、刘日升、顾天峻、李腾芳、吴用先、方文巽、陶望龄、王章甫等人在京都城北崇国寺葡萄园结社论学，号“葡萄社”。秦京、谢于楚、钟起凤、黄炜、谢肇淛等人先后被延入社中。所谓“葡萄社”，并非文人雅集宴饮和诗文酬唱活动，而俨然以“谈禅论学”自居。袁中道《潘去华尚宝传》云：“追思伯修(宗道)居从官时，聚名士大夫，论学于崇国寺之葡萄林下，公(潘士藻)其一也。当入社日，轮一人具伊蒲之食，至则聚谈，或游水边，或览贝叶佛典，或数人相聚问近日所见，或静坐禅榻上，或作诗，至日暮始归。”[⑦]公安派借谈禅之机，一时名声大噪。

值得称道的是公安三袁并未如复古派领袖王世贞般沉溺禅学，而始终能以发展观来作为反复古的理论支点。袁宏道《雪涛阁集序》指出：“文之不能不古而今也，时使之也。……唯识时之士为能堤其溃而通其所必变。夫古有古之

---

① 钱谦益：《列朝诗集小传》，丁集中《袁稽勋宏道》，上海：上海古籍出版社，1983。

② 袁中道著，钱伯城笺校：《珂雪斋集》，卷十七，上海：上海古籍出版社，1989。

③ 同②，卷十八。

④ 袁宗道著，钱伯城笺校：《白苏斋类集》，卷十五，上海：上海古籍出版社，1989。

⑤ 同②，卷十八《吏部验封司郎中中郎先生行状》。

⑥ 王元翰：《凝翠集·尺牍》，丛书集成续编本。

⑦ 同②，卷十七。

时，今有今之时，袭古人语言之迹，而冒以为古，是处严冬而袭夏之葛也。《骚》之不袭《雅》也，《雅》之体穷于怨，不《雅》不足以寄也。后之人有拟而为之者，终不肖也。何也？彼直求《骚》于《骚》之中也。”[①]袁宗道《论文上》认为：“今之圆领方袍，所以学古人之缀叶蔽皮也。今之五味煎熬，所以学古人之茹毛饮血也。何也？古人之意期于饱口腹蔽形体，今人之意亦期于饱口腹蔽形体，未尝异也。彼摘古人字句入己著作者，是无异缀叶于衣袂之中，投毛血于殽核之内也。大抵古人之文专期于达，而今人之文专期于不达。以不达学达，是可谓学古者乎？”“夫时有古今，语言亦有古今。今人所诧谓奇字奥句，安知非古之街谈巷语耶？”“自司马不能同于左氏，而今日乃欲兼同左马，不亦谬乎。”[②]袁中道《花雪赋引》认为：“天下无百年不变之文章”，“其变也皆若有气行乎其间，创为变者与受变者皆不及知”。他更具体地说：“性情之发，无所不吐，其势必互异而趋俚；趋于俚又变矣，作者始不得不以法律救性情之穷。法律之持，无所不束，其势必互同而趋浮；趋于浮又将变矣，作者始不得不以性情救法律之穷。夫昔之繁芜，有持法律者救之；今之剿窃，又将有主性情者救之矣：此必变之势也。”[③]以发展观来反复古实则攻击的是复古“剿袭”之弊。袁宏道《雪涛阁集序》云：“至以剿袭为复古，句比字拟，务为奉合，弃目前之景，摭腐滥之辞，有才者绌于法而不敢自伸其才，无才者拾一二浮泛之语，帮凑成诗。智者牵于习而愚者乐其易。一倡亿和，优人驺从，共谈雅道。吁，诗至此亦可羞哉！”因“慨摹拟之流毒，悲时论之险狭，思一易其弦辙”[④]。因此，对复古派领袖王世贞，袁宏道并未一笔抹杀，尚有褒扬之词：“文雅王元美，清夷孙太初。长庆名不死，有子亦为余。”对复古诗人曹子念也曾倍加赞许：“读佳作，古质苍莽，如枯松老柏，疏壑昂霄，不肖迷阳笛耳！”[⑤]袁宏道认为复古派之偏颇在于不重视古法，无视风雅代变之实[⑥]：

> 夫法因于敝而成于过者也。矫六朝骈俪饤饾者固流丽之因也，然其过在轻纤。盛唐诸人，以阔大矫之，已阔矣，又因阔而生莽。是故续盛唐者，以奇僻矫之。然奇则其境必狭，而僻则务为不根以相胜，故诗之道，至晚唐而益小。有宋欧、苏辈出，大变晚习，于物无所不收，于法无所不有，无情无所不畅，于境无所不取，滔滔莽莽，有若江河。今之人徒见宋之不唐法，而不知宋因唐而有法者也。如淡非浓，而浓实因于淡。然其敝至以文为诗，流而为理学，流而为歌诀，流而为偈诵，诗之弊又有不可胜言者矣。

---

① 袁宏道著，钱伯城笺校：《袁宏道集笺校》，卷十八，上海：上海古籍出版社，1981。

② 袁宗道著，钱伯城笺校：《白苏斋类集》，卷二十，上海：上海古籍出版社，1989。

③ 袁中道著，钱伯城笺校：《珂雪斋集》，卷三，上海：上海古籍出版社，1989。

④ 钱谦益：《列朝诗集小传》，丁集中《袁稽勋宏道》，上海：上海古籍出版社，1983。

⑤ 同①，卷三《曹以新》。

⑥ 同①。

从中亦不难看出，袁宏道对宋欧、苏之诗文大加推崇，而矫过于枉，则亦会产生“流而为理学，流而为歌诀，流而为偈诵”之弊端。

对于“狂禅”的尊奉，终究亦有其负面作用，因流于疏狂而使公安在反复古的层面上走向另一个极端：“世人喜唐，仆则曰唐无诗；世人喜秦、汉，仆则曰秦、汉无文；世人卑宋鄙元，仆则曰诗文在宋元诸大家。”[①]在世人一时弃复古转效公安之时，东林党与其对立面浙党执政沈一贯联合发起了京师“攻禅”运动，狂禅领袖李贽首当其冲成为斗争的牺牲品，“忽蜚语传京师，云卓吾著书丑诋四明相公(沈一贯)。四明恨甚，踪迹无所得。礼垣都谏张诚宇(张问达)遂特疏劾之，逮下法司”[②]。京师攻禅运动之后，公安派文人集团解体。万历三十年(1602)前后，袁宏道归公安，携袁中道隐于林下。黄辉归四川南充，啸傲山林。陶望龄隐于歇庵，著述讲学。公安诸人离散而居，书信往来也属不易，更无从谈起激扬新学说和新诗观了。公安派在学术界和文坛的活动，由高潮陷入低谷。此后十年，除袁宏道隐居公安与友人举行几次小的诗歌唱集和谈禅社集外，公安派再没有大的社集活动。在这种状况下，公安派主动进行了调整，放弃“狂禅”的思想阵地，反思狂放，主张“韬晦”、“敛迹”，在文学上，也对“性灵”说重加阐释，可以说攻禅事件是公安派学术思想和文学观念的转折点。万历三十二年(1602)，袁宏道提出了学道者应“韬光敛迹”：“学道人须是韬光敛迹，勿露锋芒，故曰潜曰密。若逞才华，求名誉，此正道人之所忌。夫龙不隐鳞，凤不藏羽，网罗高张，去将安所？此才士之所通患，学者尤宜痛戒。”[③]万历三十七年(1609)，主试陕西，在所作《陕西乡试策问》中体现了他的重大转变，对王学左派以反常求新奇的流弊进行了批判[④]：

> 行出于仁义者，庸行也。有一人焉，破常调而驰格外，寂寞至于不可甘、泛驾至于不可羁络，则相与侈而传之。进稗官而退史籍，敢于侮圣人而果于宗邪说，其初止于好新耳。以为不奇则不新，故争为幽眇之说以撼之；又以为不乖常而戾经则不奇，故至于叛圣贤而不自觉。世道人心至此，几于白日之昏霾，而阴几遍天下矣。嗟夫！汉之衰也以意气，晋之衰也以清虚，宋之衰也以议论。夫意气、清虚、议论，三者皆非致衰之道也。然意气不已则为标目，标目不已则为弃蔑，是故有披发左衽之象焉。议论不已则为分兢，分兢不已则为牵制，是故有削弱局促之象焉。”

---

① 袁宏道著，钱伯城笺校：《袁宏道集笺校》，卷十一，上海：上海古籍出版社，1981。

② 沈德符：《万历野获编》，卷二十七，北京：中华书局，1989。

③ 同①，卷四十四。

④ 同①，卷五十三。

这次主试陕西，袁宏道以依朴质为取士标准，“嗣今以往，第务积学守正，以求无悖时王之制”[①]。晚年袁宏道颇悔少时之浮躁，“余诗多刻露之病”[②]，典试秦中而风格一归于正，“浑厚蕴藉，极一唱三叹之致，较前诸作，又一格矣”[③]。周亮工云：“袁石公典试秦中后，颇自悔其少作，诗文皆粹然一出于正。”[④]其于唐人诗文亦颇有所得，“学以年老，笔随岁老，故自《破砚》以后，无一字无来历，无一语不生动，无一篇不警策，健若没石之羽，秀若出水之花，其中有摹诘，有杜陵，有昌黎，有长吉，有元、白，而又自有中郎”[⑤]。袁中道评价袁宏道晚年的诗歌：“昔吾先兄中郎，其诗得唐人之神，新奇似中唐，溪刻处似晚唐，而盛唐之浑含尚未也。”[⑥]晚年的袁中道对于唐人诗文亦颇为推崇：“诗莫盛于唐，一出唐人之手，则览之有色，扣之有声，而嗅之若有香。相去千余年之久，常如发硎之刃，新披之萼。”[⑦]认为诗自然以唐为习之典范：“舍唐人而别学诗，皆外道也。”甚而至于偏激，“今之作者，不法唐人，而别求新奇，原属野狐”。袁中道晚年转而法唐，主张“离而合”，即得古诗之神，而不以字句袭之皮毛，“学古诗者，以离而合为妙。李杜、元白，各有其神，非慧眼不能见，非慧心不能写。直以肤色皮毛而已，以之悦俗眼可也。近世学古人诗，离而能合者几人耳，而世反以不似古及唐为恨。……故曰恒似是形，时似是神，世眼以貌求，宜嗤其不似古也”[⑧]。此为竟陵派承之而倡师古与师心的结合作了铺垫。

万历三十八年(1610)，公安主将袁宏道去世，同时他的老乡湖北竟陵的钟惺高中进士，一个新的时代又开始了。是时距京师“攻禅”运动已有十年，政治形势更加恶劣，朝廷上围绕京察及李三才入阁的问题纷如聚讼。在此前一年，钟惺已敏锐地感觉到了时局的变化，其《邸报》一诗对当时之官场作如是观[⑨]：

> 曰余生也晚，前事未睹记。矧乃处下流，朝章非所识。三十馀年中，局面往往异。冰山往崔巍，谁肯施螂臂？片字犯鳞甲，万里御魑魅。目前祸堪怵，身后名难计。……己酉王正月，邮书前后至。数十万馀言，两三月中事。野人得寓目，吐舌叹且悸。耳目化齿牙，世界成骂詈。哓哓自哓哓，愦愦终愦愦。雄主妙伸缩，宽容寓裁制。并废或两存，喧嘿无二视。下亦复

---

① 袁宏道著，钱伯城笺校：《袁宏道集笺校》，卷五十四，上海：上海古籍出版社，1981。

② 袁中道著，钱伯城笺校：《珂雪斋集》，卷三十五，上海：上海古籍出版社，1989。

③ 同②，卷十八。

④ 周亮工：《书影》，卷一，北京：中华书局，1958。

⑤ 同①，附录三。

⑥ 同②，卷十。

⑦ 同②，卷十。

⑧ 同②，卷九。

⑨ 钟惺：《隐秀轩集》，卷二，上海：上海古籍出版社，1992。

何名，上亦复何利？议异反为同，途开恐成闭。机彀有倚伏，此患或不细。遘此不讳朝，杞人弥忧畏。

当时，钟惺虽未入仕，却已看到士人"片字犯鳞甲，万里御魑魅"的可怕遭遇，也感觉到了神宗皇帝"并废或两存，喧嘿无二视"的倦于朝事，更痛心于"耳目化齿牙，世界成骂詈"的党争排陷，"哓哓自哓哓，愦愦终愦愦"的麻木不仁，以及对于三十年中，廷争纷讼，局势屡变，势不可返，无人起而振衰弊的叹惋。钟惺入仕之后，受到党争牵连，先后两次致"京察"落选，后遂"偃仰郎署"，终未得显。万历三十九年(1611)的辛亥京察，时在钟惺入仕之初，由东林党人主计，尽倾诸党中人。万历四十五年(1617)的丁巳京察，诸党合而为三党，以亓诗教为戎首，尽斥东林党人，政局遂一反复。钟惺好友邹之麟因浙党内部利益冲突被黜，而钟惺惨遭祸及，"诗教者，从哲门生，而吏部尚书赵焕乡人也。焕耄昏，两人一听诗教。诗教把持朝局，为诸党人魁。武进邹之麟者，浙人党也。先坐事谪上林典簿，至是为工部主事，附诗教、浚。求吏部不得，大恨，反攻之，并诋从哲。诗教怒，焕为黜之麟。时嘉遇及工部主事钟惺、中书舍人尹嘉宾、行人魏光国皆以才名，当列言职。诗教辈以与之麟善，抑之，俾不与考选"[①]。既被己党所黜，而又不见容于东林党。天启三年(1623)的癸亥京察，东林党人赵南星主持，政局又一翻覆，齐、楚、宣、浙、昆诸党人尽遭贬斥，钟惺再遭殃及。黄汝亨在致《钟惺》中感言："邸报阅台省新公而独失一伯敬，人之忌才何其甚也，乃友夏被驳以为怪物，又甚矣。"[②]钟惺"思有用于当世"的初衷随着末世的衰颓，而步步幻灭，终以书生结局。谭元春《退谷先生墓志铭》云："退谷初在神宗时官行人，思有用于当世，与一二同官讲求时务……会有忌其才高者，扼之使不得至台省。后遂偃仰郎署，衡文闽海，终不能大有所表现，而仅以诗文为当世师法，亦可惜也！"[③]

当公安极盛之时，钟惺于公安派亦颇有渊源。袁中道《花雪赋引》云："友人竟陵钟伯镜意与予合，其为诗清绮邃异，每推中郎，人多窃訾之。自伯镜之好尚出，而推中郎者愈众。湘中周伯孔意又与伯镜及予合。伯孔与伯镜为同调，皆有绝人之才，出尘之韵，故其胸中无一酬应俗语。予三人誓相与宗中郎之所长，而去其短，意诗道其张于楚乎！"公安派重要成员雷思霈为钟惺座师，曾对钟惺说："从来座主门生不少矣，吾两人觉别有性情，别有契合。"当钟惺向其请教大道之要，并问及世缘是否有碍学道时，雷氏曰："大道何必断世缘哉！道念深，缘念自浅。必缘尽而后学道，是世终无学道之人也。"钟惺说："以此一语抹平生退

---

① 张廷玉：《明史》，卷二百三十六，北京：中华书局，1974。

② 黄汝亨：《寓林集》，卷二，《续修四库全书本》。

③ 谭元春：《谭友夏合集》，卷十二，台北：台湾伟文图书出版有限公司，1976。

转之根。"[①]由此可见，钟惺与公安派关系非同一般。竟陵始出，在矫正七子拟古之弊上，与公安派意颇相合。于是"世之论者曰：'钟、谭一出，海内始知性灵二字'"[②]。随着局势的变化，钟惺目睹公安派遭受政治的打击而骤然衰落，对于公安派的教训进行了反思，其对于公安末流批判程度更甚于复古末流。钟惺《与王樨恭兄弟》云："学袁（宏道）、江（盈科）二公与学济南（李攀龙）诸君子何异。恐学袁、江二公，其弊反有甚于学济南诸君子也。眼见今日牛鬼蛇神，打油钉铰，遍满世界，何待异日。慧力人于此尤当着紧著眼。"又云："大凡诗文，同袭有同袭之流弊，矫枉有矫枉之流弊，前之所共趋，即今之偏废；今之独响，即后之同声。"[③]钟惺此言论在于其思不落复古、公安窠臼，强调诗文独创。对于东林党人王象春不效公安，而自出一辙，给予了充分肯定[④]：

> 嘉隆间不步趋李于鳞者，人争异之也。或以为著论驳之者自袁石公始……石公恶世之群为于鳞者，使于鳞之精神光焰不复见于世，李氏功臣，孰有如石公者？今称诗者，遍满世界，化而为石公矣，是岂石公意哉？吾友王季木，寄情孤诣，所为诗有蹈险经奇，似温、李一派者，乃读其全集，飞翥蕴藉，顿挫沉着，出没幻化，非复一致，要以成其为季木而已。初不肯如近世效石公，使季木舍其为季木者，而以为石公，斯皎然所以初不见许于韦苏州者也，亦乌在其为季木哉？……季木后于鳞起济南，予与石公皆楚人；石公驳于鳞，而予推重季木，其义一也。

为矫七子与公安之失，竟陵派倡师古与师心并重，以性灵救七子拟古之弊，以学古矫公安俚易之习。在《诗归序》中，钟惺说："今非无学古者，大要取古人之极肤极狭极熟，便于口手者，以为古人在是，使捷者矫之，必于古人外，自为一人之诗以为异，要其异，又皆同乎古人之险且僻者，不则其俚者也，则何以服学古者之心！无以服其心，而又坚其说以告人，曰千变万化不出古人。问其所为古人，则又向之极肤极狭极熟者也，世真不知有古人矣。"[⑤]在此基础上，钟惺提出求诸古人之真精神，《诗归序》云："惺与同邑谭子元春忧之，内省诸心，不敢先有所谓学古不学古者，而第求古人真诗所在，真诗者，精神所为也。察其幽情单绪，孤行静寂于喧杂之中；而乃以其虚怀定力，独往冥游于寥廓之外。"与晚年的袁宏道和袁中道相比，竟陵派在向复古的回归上又进了一步。周亮工《尺牍新

---

① 钟惺：《隐秀轩集》，卷三十四，上海：上海古籍出版社，1992。

② 钱谦益：《列朝诗集小传》，丁集中《谭解元元春》，上海：上海古籍出版社，1983。

③ 同①，《书牍一》。

④ 同①，卷十七《问山亭诗序》。

⑤ 钟惺、谭元春：《诗归》卷首，《四库存目丛书本》。

钞·三集凡例》评价说:“竟陵矫公安之纤弱,人知复古,不无首功。”[1]竟陵派一方面继承公安派的“性灵说”,一方面又强调求诸古人之真精神,并力图将二者统一起来。这种折中调和的主张,受到复古和公安末流的认可,故而风靡一时。然既矫其枉,又不免生流弊。郭绍虞先生一语中的:“不于古人诗中求性灵,是公安的流弊;强于古人诗中求性灵,是竟陵的流弊;公安与竟陵之异同,即在这一点。”[2]

竟陵不同于公安,即在于其倡导性灵的同时,始终没有忘却复古的理念。钱谦益《列朝诗集小传》丁集中《谭解元元春》,文中引金陵张文寺曰:“伯敬入中郎之室,而思别出奇,斤斤字句之间,欲闻古人之秘,以其道易天下,多见其不知量也。”由此可知,竟陵“思别出奇”,在于“欲闻古人之秘”[3]。钟惺少时与复古派同乡李维桢交厚,且所撰古文辞备受李维桢称颂。万历三十一年(1603),钟惺举乡试,刊刻其第一部诗集《玄对斋集》。李维桢序云[4]:

> 伯敬少余二十许岁,能工古文辞。余于古文辞不能,然窃好之。诸弟与犹子辈亦窃好之,而亟称诵伯敬所为古文辞。余盱衡击节,以为吾里山川灵秀苑积不知几何年,而始收之伯敬五寸之管、五色之毫,今年少弟内史复以其《玄对斋集》视余使序。集中诗可百余篇,而汉魏六朝三唐语,若起其人于九京,口占而腕书者。余益骇叹非人间物也。……而伯敬复致书余:士立身有本末,岂在浮名?明兴三李、济南、北郡近于冲举性峻,先生近于太丘道广,故士愿附齿牙者,往往借名之心多于请益,生人大业,经世、出世二物,小子实请事焉。

万历三十八年(1610)庚戌,钟惺复有所得,而尽废少时所为古文辞。因其“皆求似古人而不求诸己”。是年,钟惺中进士,距其举乡试,刊刻《玄对斋集》仅七年,而钟惺之学古已有了大的变化,由单纯拟古,转向“务求古人精神所在”。万历四十四年(1616),钟惺为新刊《隐秀轩集》所作序中自述其自少时学古所得:“予少于诗文,本无所窥,成一帙辄刻之,不禁人序,亦时自作序。大要取古人近似者,时一肖之,为人所称许,辄自以为诗文而已矣。侧闻近时君子有教人反古者,又有笑人泥古者,皆不求诸己,而皆舍所学以从之。庚戌以后,乃始平气静心,虚怀独往,外不敢用先人之言,而内自废其中拒之私,务求古人精神所在。虽不能得古人一二,然举其所得之一二以示人,其为人耳目所不经见及经

---

① 周亮工:《尺牍新钞》,长沙:岳麓书社,1986。

② 郭绍虞:《中国文学批评史》,卷六十一,台北:台湾文史哲出版社,1990。

③ 钱谦益:《列朝诗集小传》,上海:上海古籍出版社,1983。

④ 李维桢:《大泌山房集》,卷二十,《四库存目丛书本》。

见而略不盾意者，十固已八九也。间取已作以覆古人，向所信以为古人确然在是者，觉去古反滋远，有所创获晚出，使人愕然以为悖于古者，古人尝先有之。始悟近时所反之古，及笑人所泥之古，皆与古人原不相蒙，而古人精神别自有在也。乃尽删庚戌以前诗，百不能存一，而庚戌以后，以为与其轻而弃之也，宁勿轻而作之。"[①]大要以为自己万历三十八年(1610)庚戌以前所作，皆求似古人而不求诸己，故悔而尽删；庚戌以后，在认真反省近时"教人反古者"(七子派)与"笑人泥古者"(公安派)根本之失的基础上，终于悟得"信于心，信于古"的标准而有所树立，自信所作能于古人精神之所在有所得，并因此建立起一种比较慎重的创作态度"勿轻作之"，以求其"必可传"。诚如郭绍虞先生所说："公安矫七子肤熟，肤熟诚有弊，然而学古不能为七子之罪，竟陵又矫公安之俚僻，俚僻诚有弊，然而性灵又不能为公安之非。竟陵正因要学古而不欲堕于肤熟，所以以性灵救之；竟陵又正因主性灵而不欲陷于礼僻，所以又欲以学古矫之。他们正因这样双管齐下，二者兼顾，所以要于学古之中得古人之精神。这就是所谓求古人之真诗。"[②]

竟陵派的复古思想集中体现在所编选《诗归》中，如钟惺在《唐诗归》卷十六评唐人张渭诗时，慨叹："因思'气格'二字，蔽却多少人心眼，阻却多少人才情！"[③]《诗归序》可为其复古之理论纲领。在《诗归序》中，钟惺明确阐述选诗宗旨在于以古人诗为归，"选古人诗而命曰《诗归》，非谓古人之诗以吾所选为归，庶几见吾所选者，以古人为归也。"谭元春《诗归序》也阐述了编选《诗归》的准则："若今日始新出于纸而从此诵之千万口，即不能保其诵之盈千万口，而亦必古人之精神，至今日而当一出，古人之诗之神所自为审定安置，而选者不知也。"并进一步道出了"以古人诗为归"的内涵："夫真有性灵之言，常浮于纸上，决不与众言伍；而自出眼光之人，专其力，一其思，以达于古人，觉古人亦有炯炯双眸从纸上还瞩人，想亦非苟然而已。"竟陵之复古在于"引古人之精神，以接后人之心目，使其心目有所止焉"[④]。与七子复古重格调法式不同，竟陵派欲通过复古来求得与古人精神相通的真性灵，体现了晚明时代复古思潮的变异。

天启以后，明亡征兆已显，救亡图存的实学思潮已然兴起，经世致用的意识成为大多数知识分子的共识。竟陵派之复古逐渐融人了这样一种意识，形成了"中伦"的复古观念。钟惺《放言小引》强调所谓"中伦之言"，"胸中真有，故而能言其所欲言，即所谓中伦之言，了然于心，又了然于口与手者也。苟为无本，而以无忌惮之心出之，则处士横议而已。淫邪遁，皆横之属也。遁矣，又乌乎放

---

① 钟惺：《隐秀轩集》，上海：上海古籍出版社，1992。

② 郭绍虞：《中国文学批评史》，卷六十一，台北：台湾文史哲出版社，1990。

③ 吴文治：《明诗话全编》，7347 页，南京：江苏古籍出版社，1997。

④ 钟惺、谭元春：《诗归》，《四库存目丛书本》。

哉！"[①]体现了对于儒家诗教的维护。在"中伦"这一层面上，古诗无疑强于今诗，故竟陵作家喜读古人之书。谭元春《操镘草》云："董伯甘曰：'书无不阅也，唯不爱阅近代文集耳。'呜呼，得之矣。诗之衰也，衰于读近代文集苦多，而作古体之诗苦少也。近代之集，势处于必降，而吾以心目受其沐浴，宁有升者乎？予之不阅诚是也。"[②]钟、谭编选《诗归》亦有此目的，欲以《诗归》为学古人法的终极目标，故用力尤勤：钟惺自述："弟僦居金陵，心自怀归。盖平生精力，十九尽于《诗归》一书，欲身亲校刻，且博求约取于中、晚之间，成一家言，死且不朽。又将《二十一史》肆力一遍，取其事以经世，取其文以传世，以怡情。"[③]面对末世，钟惺有志于经世，重视"理义足乎中，而气达于外"的经世之文，对时人"以漫然以趣之一字"评价苏轼的文章提出了批评[④]：

> 今之选东坡文者多矣，不察其本末，漫然以趣之一字尽之。故读其序记论策奏议则勉卒业而恐卧。及其小牍小文，则捐寝食徇之。以李温陵心眼未免此累，况其下此者乎？夫文之于趣，无之而无之者也。譬之人，趣其所以生也；趣死则死，人之能知觉运动以生者，趣所为也。能知觉运动以生，而为圣贤为豪杰者，非尽趣所为也。故趣者止于其足以生而已。今取其止于足以生者，以尽东坡之文，可乎哉！……夫东坡而非文人则可，东坡而文人也，岂有不其文之妙哉！以为吾舍此自有真学问、真文章，理义足乎中，而气达乎外，胆与识，谡谡然于笔墨之下，取战国之风调，易以己所欲言，而其渊源相去远矣。

在南京时所作《咏怀》一书，是钟惺早期经世之举的体现。此书为时人目为"经世之书"。陈广宏先生《钟惺年谱》引李贽弟子陶珽为该书所作序言："《史怀》者，吾友钟伯敬经世致用之书也，隐括正史而论断之，自云取谢康乐'怀抱古今'之意。盖伯敬一官闲散，不操经世之权，而生平之慧心明眼，高才大识，无所用之，耻以文人自了，特向寤寐中借古人之天下而发其蕴，上下数百年，扫理障，决群疑，洗沉冤，诛既死，是是非非唯唯否否，一裁之道义经权而各成其是，此岂口耳左谈者所可辨哉！"[⑤]然而，屡次纠结于党争，致使其有志未骋，晚节仍以文人结局，良可悲也。

天启五年(1625)，钟惺去世之后，谭元春成为后期竟陵派的领袖，"谭子名

---

① 钟惺：《隐秀轩集》，卷十七，上海：上海古籍出版社，1992。

② 黄宗羲：《明文海》，卷二百七十，《四库全书本》。

③ 同①，卷二十八《与谭友夏》。

④ 同①，卷十六《东坡文选序》。

⑤ 陈广宏：《钟惺年谱》，上海：复旦大学出版社，1993。

遍天下矣，所著书流行国门，群少年争嗜之，禀为师匠”[①]。与钟惺在党争中的态度不同，谭元春初欲超然于党争。他说：“牛李成风俱不染，祥玄异派只参观。”[②]然而，局势的发展已非如谭元春类的正直文人所能默然。天启以后，魏阉乱政，正人君子屡遭残害。天启四年(1624)，东林党人杨涟疏劾魏忠贤二十四大罪，遂有东林党“六君子”、“七君子”之难。对于杨涟以身殉道之大节，谭元春撰《吊忠录序》给予了高度的赞扬：“中丞杨公大洪，以执魏珰二十四罪，逮系诏狱，榜笞刺劙，一身无余而死。当是时也，天下之人，腹悲胆寒而不敢言。其后二年……海内知与不知，歌咏嘉乐，甚至稗官之家，编为小说传奇之部，铸成图像。其于常山之舌，侍中之血，若已成金钱星斗，不可朽坏。男子在世，此为大快！而国人哀之，犹为赋《黄鸟》。……杨公劲之之美者也……而世之党逆珰以下石杨公者，其视此何如哉？”[③]本欲以文为事的谭元春一方面怀着对东林党人遭遇的同情及对复社崛起的认可，另一方面也为寻求自保，积极与复社中人交往，并兄弟五人皆入复社。其《谭友夏合集》即由复社成员张泽序刻于崇祯癸酉(1633)秋，该集每卷首所列校评姓氏计二十四人，基本上都是应社、复社中人，其领袖人物如张采、张溥、杨廷枢、周钟、周立勋等俱在列，先后集中出现的复社人士前后达六十多人，可见交往之频繁。张泽《谭友夏合集序》云：“海内奉谭子之教也久矣，泽亦寝处其中者十有余年。”又谓自己与朱隗、徐汧等十年来“摩挲既久，径路斯熟”，竟陵之于复社影响亦可见一斑。崇祯七年(1634)，谭元春第三次就试于京师，寓所与杨廷枢、陈子龙、夏允彝、吴昌时之邸舍同巷，为此，谭元春还特地作诗《场前与杨维斗、陈卧子、夏彝仲、吴来子邸舍同巷》纪之，诗云：“还刺都城见面虚，朝昏数子隔墙居。汉时文物今差胜，谈到天人各仲舒。”[④]他同时还参加了席社的社集(席社后入复社)，席社陈函辉的诗集当中，有不少诗歌记载了席社诸子与谭元春的交游，如《李小有招同谭友夏、韩雨公、郑超宗、程大来、李端木、周粲甫、万年少、张尔唯诸同社灯楼雅集》，诗曰：“相将火树看银青，禁话时文只酒经。移到北山规晚节，占来东井聚繁星。燕秦楚越皆同调，憔悴支离有独醒。且喜谪仙留看月，惊人佳句带酣听。”[⑤]可见，当时席社诸子集会的盛况空前。崇祯十年(1637)，五十二岁的谭元春第四次进京考试。他的复社好友郑超宗、冒辟疆等正企盼着他会试以后南返时至扬州一聚。郑超宗给冒辟疆的信中写道：“昨致书友夏，约过影园以待吾兄，未知果来否？”又在另一封信中说道：“友夏尚无消息，岂中止耶？”但出乎他们意料的是，谭元春行至长店，去京三十里，时夜半犹读《左传》。平明起摄衣，一晌而逝。友朋闻之，无不扼腕叹

---

① 邹漪：《启祯野乘》，卷七，《四库禁毁丛书本》。

② 谭元春：《谭友夏合集》，卷一，台北：台湾伟文图书出版有限公司，1976。

③ 同②，卷八。

④ 同②，卷八。

⑤ 陈函辉：《小寒山子文集》，《四库禁毁丛书本》。

息。直至康熙二十五年(1760),冒辟疆七十六岁时,还沉痛追述往事:"忆在超宗影园与诸同人迟先生下第,重聚邢上,忽长店讣音至,相视吞声,迄今五十余年矣。"[①]

约而言之,竟陵派之文学绝非以简单承袭公安"性灵"而论,所倡师古与师心的结合,是欲对明代文学思潮进行总结,其中渗透经世致用的思想,体现了虽身处晚明乱世,而不屈不挠,勇于承担文学革新重任的高度责任感和进取心。钱钟书先生《竟陵诗派》:"以作诗论,竟陵不如公安。……然以说诗论,则钟、谭识趣幽微,非若中郎之叫嚣浅卤。盖钟、谭于诗,乃所谓有志未遂,并非望道未见,故未可一概抹杀言之。"[②]钱氏此言,从某种程度上对竟陵派给予了一定的肯定,用来作为对竟陵派的评价尚算得上中肯。

---

① 张尊德修、王吉人等纂:《康熙安陆府志》,清康熙八年刻本。

② 钱钟书:《谈艺录》,卷二十九,北京:中华书局,1998。

论21世纪文史研究视阈中的文献解读

韦顺莉

【作者简介】韦顺莉，女，广西柳江人，史学博士，广西民族大学副教授。

【内容提要】在“后现代主义”的学术觉醒中，学者开始注意一些多元的、边缘的、异常的现象，并在全球化背景下的文化多元的视野中进行文献解读。这种边缘研究的现代学术理路，将文本作为一种社会记忆遗存，在文本分析中重新建构对“史实”和“文学性”的理解。其研究贵在“会通”，强调世界视野与文化还原并重，在文化对话欲望中注入自觉的原创意识。由此，对话方是一种高明，原创乃是一种自信。中国传统文献考据“眼见为实”的准则，要在新的学问背景下得到审视。

【关 键 词】文化　文献　社会记忆　边缘研究

面对新时代的学术挑战，文史研究与多学科领域知识的融会，特别是新社会史的拓展与文化人类学的勃兴，使得文史研究以及历史文献学的深入发展，步入更为深远广阔的空间。“那些无文字的小规模的、封闭的、少数民族等‘弱势群体’，包括地方的、乡土的、民间的、‘草根的’社会与历史叙事，比如口述的、巫术的、身体的、表演的等表述和传承内容、方式都进入到学术视野里。”[①]此种情势，必然带来文献开发的蓬勃生机。那么，如何在全球化背景下的文化多元的视野中进行文献解读呢？笔者略述管见，与学界同人讨论。

一、文化意蕴：历史文献与地方文化

对于新史料的采集和对文献的新利用，历来就是研究者的关注点。王国维

① 彭兆荣：《边界的空隙：一个历史人类学的场域》，载《思想战线》，2004(1)。

曾提出"二重证据法"，认为古史研究中要取地下出土之新材料，补正纸上文献之材料。陈寅恪将其演绎为"三参证法"，指出："一曰取地下之实物与纸上之遗文互相释证；二曰取异族之故书与吾国之旧籍互相补正；三曰取外来之观念与固有之材料互相参证。"[①]张舜徽提倡善用"无文字之书"，也即用社会生活的实践经验来印证文献之记录。学术大师们的主张，无疑是富有启迪的洞见，具有不容置疑的方法论价值。如今，研究者正是循着上述学术理路，努力去找寻、利用一切可能提供线索和信息的材料。无论是文字的、影像的、口语的、器物的、生态的材料，都被视为有用的材料。至于文献文本，有学者将其概括为读、看、听、表演的文本。诸如国史、方志等不同体裁的文字资料即为读的文本；在现场观察时看到的各种现象则是看的文本；经由口耳相传的有关族源或历史事件的各种传说是听的文本；各类祭祀巫术、歌舞仪式就是表演的文本。这是因为，任何一个微不足道的人物或事件，或与之有关的叙事，都是社会情境与历史过程下的产物。所以，人物、事件与相关叙事都可被当作是一种文本。诚如皮耶·博尔都(Pierre Bourdieu)所称的"表征"(representation)，可将"透过口述、文献、图像与行为所呈现之表征皆视为社会文本"[②]。

在文字文本的文献开发上，成绩是令人瞩目的。例如方志、族谱都是研究地方社会的重要资料，但二者亦有区别：方志是记载一个地方古今综合情况的史籍，突出地缘；而族谱是记录宗族世袭和重要人物的谱籍，凸显血缘。家书文集，乡绅官宦彼此之间的鱼雁往来，以及平民之间的来往信函，具体反映了各个阶层的社会生活。在相互的嘘寒问暖中，在彼此的互诉衷肠里，我们可以读到当事人的诸多心理感受，体味到他们的真情流露和眷恋之思，而其中涉及的社会生活的点点滴滴，更是社会生活史研究的绝佳史料。碑刻，一方面可以进一步加强家族、乡族间的联系，家族组织和乡族组织也因此有着良好的发展基础；而在另一方面，耀族光宗的观念和衣锦还乡的夸示，也在这些永久性的碑文中得到了某种程度的体现。诉讼案卷提供的个案，展示了一幅幅社会民众生活的画面，如今成为我们窥见当时村落生活和乡土社会实态的一个个活生生的例子。契约中使用的语言、语气、格式甚至文字、词汇都如出一辙，这种高度程式化的文书也透露出书写背后存在着长期的官方影响。

正是由于民间文书具有重要的史料价值和广阔的学术前景，所以，为重新建构多姿多彩的社会文化史提供了不可多得的第一手资料和难得的研究素材。由于经典史籍往往贯注着文人士大夫的精英意识，对于基层民间纷繁复杂的生

---

① 陈寅恪：《王静安先生遗书序》，见《金明馆丛稿二编》，上海：上海古籍出版社，1980。

② 王明珂：《瓦寺土司的祖源——一个对历史、神话与乡野传说的边缘研究》，载《历史人类学学刊》，52页，中山大学历史人类学研究中心、香港科技大学华南研究中心联合主办，2004年第2卷第1期。

活常常感到过于平常或流于俚俗而不屑记录，而民间文书恰恰可以弥补前者之不足，它所展示的是民间文化和民众生活的逻辑理念，并且反映出的社会生活世界更为多元，更为真实，更为细致和独到。

至于民间仪式，人类学者常把乡土社会的仪式看成是"隐秘的文本"。而作为"隐秘的文本"的仪式却是活着的"社会文本"。对于其间所反映的文化意义的探究，自然有助于了解中国一般人的生活，进而可以思考著名学者、社会活动家费孝通常提及的问题："体会人们是如何生活的，为什么这样？起什么作用？会发生什么效果？"使人们的学术研究"不仅要看到社会结构，而且还要看到人"①。

又如口述史是一种集体记忆，而"集体记忆在本质上是立足现在而对过去的一种重构"。② 只有在综合考虑了叙事人的立场、利益及其说话趋向，我们才能揭示出口述史中可能被隐藏、重构、夸大或缩小的那一部分内容，从而更加贴近真实回忆和真实历史的两者统一。

不难看出，在"后现代主义"的学术觉醒中，学者开始注意一些多元的、边缘的、异常的现象，并从中分析意义。学者不再以"史实"为取舍标准对一篇史料去芜存精；对于"芜"，学者或许更感兴趣：若一段史料叙述不是事实，或两种叙述中有矛盾，学者将致力于探究为何它们会如此。于是，文献史料被当作一种"文本"(text)或"述事"(narratives)，以强调其背后的社会情景(context)与个人感情，也就是说，文本书写是与个人的文化认同以及时代的历史语境密不可分的。把对民间文献的解读与对地方民众实践活动相印证，乃是理解地方文化有效可行的途径。

二、历史话语：文献记录与社会记忆

我们知道，殷墟卜辞和敦煌文书的发现，商周金文与战国秦汉简牍帛书的出土，明清内阁大库档案以及徽州文书契约的面世，丰富了历史文献学研究的内容，也推动了文史研究的不断深入。

在这里，作为一种社会记忆遗存的历史文献，在经历了选材、制造、使用、废弃或保存的过程之后，成为古人与我们所见的文献资料。以此观点，一篇历史文献的形成过程大约如下。"1. 选材：社会群体或个人选择或虚构一些当代或过去的重要人物与事件。2. 制造：人物、事件与其他因素经过刻意的文字组合、修饰，使之具某种社会意义。3. 使用：这样的社会记忆被用来凝聚或强化此社

① 费孝通：《乡土中国生育制度》，347页，北京：北京大学出版社，1998。

② [法]莫里斯·哈布瓦赫著，毕然、郭金华译：《论集体记忆》，59页，上海：上海人民出版社，2002。

会群体的认同，并与其他群体的社会记忆相抗衡，以争夺本群体的社会优势或核心地位。4.废弃与保存：在各种社会记忆相辩驳抗衡的过程中，有些社会记忆被失忆，有些被刻意保存、推广。"[①]所以，我们不得不承认，我们以文字记录保存的"史料"，只是这些"过去事实"中很小的一部分。它们是一些被选择、组织，甚至被改变与虚构的"过去"。因此一篇文字史料不能简单的被视为"客观史实"的载体，如同英国心理学家 Frederick Bartlett 所指出的那样："当我们在回忆或重述一个故事时，事实上我们是在自身之社会文化'心理构图'上重新建构这个故事。"[②]换言之，历史记录是在人们各种主观情感、偏见，以及社会权力关系下的社会记忆产物。

社会意义的"记忆"有三种范畴：第一种，我们且称之为"社会记忆"，指所有在一个社会中借各种媒介保存、流传的"记忆"。如图书馆中所有的典藏，一座山所蕴含的神话，一尊伟人塑像所保存与唤起的历史记忆，以及民间口传歌谣、故事与一般言谈间的现在与过去。第二种，范围较小，我们且称之为"集体记忆"。这是指在前者中有一部分的"记忆"经常在此社会中被集体回忆，而成为社会成员间或某次群体成员间分享之共同记忆。如一个著名的社会刑案，一个球赛记录，过去重要的政治事件，等等。第三种，范围更小，我们且称之为"历史记忆"[③]。它存在于集体记忆之中，是以该社会所认定的"历史"形态呈现和流传的。

集体记忆具有双重性质。美国社会学家巴里·施瓦茨认为：集体记忆既可以看作是对过去的一种累积性的建构，也可以看作是对过去的一种"穿插式"(episodic)的建构。他进行了一项重要的观察，证明对于林肯及其美国英雄人物的记忆，都必须被看作是"一个建构的过程，而不是恢复的过程"。每一代美国人都拥有自己的林肯，而这个林肯形象多多少少都不同于以前各代的林肯形象。[④] 可见，过去又是由社会机制存储和解释的。

那么，"如何定位回忆？我们的回答是：借助于我们总是记挂于心的标志。审视自己，考虑他人，将自己定位在社会框架之中，这对于恢复记忆来说，已经绰绰有余"[⑤]。因为"个人并不是直接去回忆事件；只有通过阅读或听人讲述，或者在纪念活动和节日的场合中，人们聚在一块儿，共同回忆长期分离的群体成

---

① 王明珂：《历史事实、历史记忆与历史心性》，139 页，载《历史研究》，2001(5)。

② 同①，138 页。文中的"心理构图"是指个人过去经验与印象集结所形成的一种文化心理倾向。

③ 同①，138 页。

④ [法]莫里斯·哈布瓦赫著，毕然、郭金华译：《论集体记忆》，53 页，上海：上海人民出版社，2002。

⑤ 同④，292 页。

员的事迹和成就时，这种记忆才能被间接地激发出来”[①]。

这种回忆的“历史”，常强调一个民族、族群或社会群体的“根基性情感联系”(primordial attachments)，被称为“根基历史”[②]。借此，人们可以“追溯社会群体的共同起源(起源记忆)及其历史流变，以诠释当前该社会人群各层次的认同与区分——如诠释‘我们’是什么样的一个民族；‘我们’中哪些人是被征服者的后裔，哪些人是征服者的后裔；‘我们’中哪些人是老居民，是正统、核心人群，哪些人是外来者或新移民。在‘历史记忆’的结构中，通常有两个因素——血缘关系与地缘关系——在‘时间’中延续与变迁。因此‘历史记忆’可诠释或合理化当前的族群认同与相对应的资源分配、分享关系”[③]。为此，我们需要在社会资源分配与竞争背景，以及相应的人类社会认同与区分体系与权力关系之中，探索关于文献史料的系列问题：“这是谁的记忆”，“它们如何被制造与利用”以及“它们如何被保存或遗忘”。

就所有历史记录和历史叙述的本质来说，都会带有某种自觉或不自觉的假设性成分。正如爱德蒙特·利奇(Edmund Leach)表达的那样：“所谓记录，如仅就它是保存下来，是因为对于历史学家现在所相信的东西来说，它赋予了一种特权。不同的历史学家也许相信各不相同的东西，于是，记录就相应地成为被解释(或被变更)的东西。”[④]

而我们在以往的研究中，常陷于自身所处的社会文化迷障里，如沉浸在男性中心主义社会文化中而习以为常。如今，我们应该在全球化背景下的文化多元的视野中对待文本——将文本作为一种社会记忆遗存，对其保持一种自省和开放的状态，不至于走向僵化和对其他材料视而不见，然后在文本分析中，重新建构对“史实”和“文学性”的理解。由此，我们所获知的史实，不只是那些文本表面所陈述的人物与事件，更重要的是在文本的选择、描述与建构中，探索其背后所隐藏的社会与个人情境；而所阐释的文学话语则是更有历史厚重感的具有人类普世性的审美意识。一句话，中国传统文献考据“眼见为实”的准则，要在新的学问背景下得到审视。

三、问题意识：文史研究与文献解读

文史研究发展至今日，可谓新论迭出、成就斐然。例如“新社会史”所呈现

---

① [法]莫里斯·哈布瓦赫著，毕然、郭金华译：《论集体记忆》，43页，上海：上海人民出版社，2002。

② 王明珂：《历史事实、历史记忆与历史心性》，载《历史研究》，138页，2001(5)。

③ 同②。

④ [日]濑川昌久著，钱杭译：《族谱：华南汉族的宗教·风水·移居》，22页，上海：上海书店出版社，1999。

的中国历史面貌，虽稍嫌生硬，但的确令人有耳目一新之感。所谓"新社会史"就是要在由传统经济史出发而建构的整体论式的架构笼罩之外，寻求以更微观的单位深描诠释基层文化的可能性。[①]"新社会史"所显示的"未来走向"，不仅是一套有异于"传统"的切入历史、叙述历史的问题意识与研究思路，不仅是中国社会史消化西来理论实现本土化的知识性抱负，而且是一种新的历史观、历史价值判准、新的史学的政治性能，以及具有时代性思想关怀与意义的认知承诺。[②]

针对中国社会史学的演化，及其与近代中国"革命"与"建国"的时代政治之间纠葛互动的格局，学者杨念群对史学家提出了一个具有深度自我反思能力的问题："什么人？为什么在某一特殊的年代，选取了这样一种设问历史的方式？"这种洞识，"其实是借用后现代主义的思想资源廓清并批判传统社会史学的深层历史思维结构及其政治性能，以摆脱其笼罩性的控制能力"[③]。这种历史反思，是批判型知识分子产生的动力与源泉。它的真正意义在于"如何转变我们认识现实的态度，包括反思我们原来自身解释历史的基本立场和认知框架，探讨这种立场与各种社会现象与政治支配之间的复杂关联性，并以之作为思考历史问题的前提"[④]。而"历史要真正体现价值，就要通过将通俗的曲调升华为一种普遍的象征，展示出其中包含有怎样的一个深刻有力而美丽的世界，而这需要一种伟大的艺术才能，一种从某一高度出发的创造性眼光"[⑤]。

可喜可贺的事情是，在21世纪的文史研究中，对"问题史"的梳理，已经成为学术研究的一条重要脉络，甚至是一条基础性脉络。学者杨念群正是通过对中国史研究界"问题意识"的演变的清理，以及对相关学科的异域理论的引进，提出建构中国式"中层理论"的问题的。他指出："在中国的语境中，大力提倡'中层理论'和'区域研究'的建构策略，以使中国社会史的解释能力趋于多元化恰恰是最为急迫的课题。当然，建立中国式的社会史'中层理论'模式并非是直接移植西方社会学理论，或实现所谓的'范式突破'，而只是实现一种研究取向的意向性转换。这种转换不是对以往解释的替换而是修正。"[⑥]

以史学研究为例，从中国传统的官史书写到20世纪80年代以后流行的现

---

① 杨念群：《导论：东西方思想交汇下的中国社会史研究》，见杨念群主编：《空间、记忆、社会转型："新社会史"研究论文精选集》，56页，上海：上海人民出版社，2001。

② 江湄：《"新社会史"的来路与去向》，载《社会学研究》，2005(2)。

③ 同②。

④ 杨念群：《中层理论—东西方思想会通下的中国史研究·自序》，南昌：江西教育出版社，2001。

⑤ 杨念群：《中层理论—东西方思想会通下的中国史研究·自序》，南昌：江西教育出版社，2001。

⑥ 同①，52页。

代化叙事，其中都有一个明显的倾向，就是以国家为整个历史行为的承担者，“社会”的这个层面是被略去了的，这种倾向在被意识形态化了的马克思主义理论中得到了强化，一直渗透在历史学基本研究方法中。因此，“如何摆脱仅仅关注国家上层历史的单向思路，赋予社会史资源以应有的地位和价值，也就是一个最基本的走进‘中层’的问题”[①]。“中层理论”作为一种研究取向，“同时促成了史料甄别选择方面的革命性变革。以往处于主流史学视野之外的史料迅速被纳入了史学研究的视线，并大有分享主角作用的趋势。主流史料与边缘史料的相互位置遭到质疑并发生置换效应，虽然还不能从根本上改变精英替代下层民众发言的格局，但‘声音考古’与弱势群体身份研究所拼贴出的精细图像，仍然呈现出了历史所具有的丰富而又多元的面”[②]。

而在新社会史的书写风格方面，“多少年来，中国社会史界一直在寻找把宏大叙事与乾嘉式的史料钩沉风格进行有效衔接的突破性方法，以避免徘徊于目的性极强的政治图解或碎屑冗琐的朴学遗风这两个极端之间而止步不前”[③]。“新社会史”承袭了传统社会史的内在精神，表达着时代性的思想关怀，给出理论远景，自觉带动历史观念、深层历史思维模式的更新；并于当代史学变革发展中有领军之势，特具思想、理论上的号召力。

其中，历史学与人类学的成功整合，这不能不说是在传统学科的内部产生的一场知识革命。历史学与人类学的联袂出演，体现出学术反思在学科之间进行对话的一种自觉，达成了知识与叙事上的优势互补。在历史学家眼里，历史学向历史人类学的发展具有三方面的价值：“第一，获得一种认识和态度上的‘疏远感’。人类学的‘异文化’研究体现了地理和族群上的‘疏远感’，历史学也需要在研究中获得这种感觉。它不独有助于进行参照比较，更有助于去除传统史学中的‘中心’意志。……第二，扩大传统历史学的研究领域。人类学的学科整合，特别是‘田野作业’方法的引入，使学者们在看待和确认事物的表象和意义时，有一个基本的‘历史现场感’。它意味着要回过头去了解人们的饮食起居、姿态服饰、风俗习惯、技艺文化以及它们所建构的历史语境。第三，发掘没有记载的历史，即由没有发言权因而不能成为官方史学模特儿的人所创造的历史。”[④]可见，“历史学与人类学在新的历史背景中整合的实践，不仅超越了传统学科之间的樊篱，更重要的是，它使传统的历史学研究增大了‘现场感’和‘共时

---

① 沈巍：《昨日之我与今日之我——杨念群教授访谈录》，载《历史教学》，2004(7)。

② 杨念群：《中层理论—东西方思想会通下的中国史研究·自序》，南昌：江西教育出版社，2001。

③ 杨念群：《导论：东西方思想交汇下的中国社会史研究》，见杨念群主编：《空间、记忆、社会转型：“新社会史”研究论文精选集》，46页，上海：上海人民出版社，2001。

④ 彭兆荣：《边界的空隙：一个历史人类学的场域》，载《思想战线》，2004(1)。

性'，使人类学研究添加了'厚重感'和'历时性'"[1]。

值得提倡的是，在文化人类学视野下的文史研究特别重视象征主义在日常生活中的地位。诸如关注人们的着装、饮食、说话方式以及人们坐立行走的风格等的意义，试图揭示那些显然属于琐碎的常规和仪式，在维持和强化某种世界观中所具有的重要作用。其"视角首先指向历史上人们在一定时期、一定地域的生活状态、社会心理、观念要求、风俗习惯、内心欲望等"[2]，正是"凭借文化要素的结构功能分析方法去探求共时态各文化要素之间的依存制约关系，从而实现复原已消化面貌这一目标。同时，立足于文化事项的实际和象征意义，去认识和理解文化现象价值"[3]。这种学术方法，就学术目标而言，有助于今天的人们具体了解过去先辈的生活，可以把历史表现得更加有血有肉、栩栩如生，从而加深人们对过去的整体认识；就文献使用来说，无疑扩大了史料的范畴，有益于促进对文献进行多角度、多层面的深入而细化的解读。

四、边缘研究：学术追求与文献开发

方法论的转换将使腐朽化为神奇，并为研究者打开了一个丰富的资料宝藏。对于边缘研究来说，民间文献为我们提供了更多更生动多姿的东西。这里所指的"边缘"，或指地理空间的边缘，或指政治经济与社会的边缘，或指族群及民族认同的边缘，或指重大政治社会变迁的时间边缘。而"边缘研究"的意义在于："探入并深究边缘，边缘的空间、时间、人物与书写之中，我们较容易脱离自己所熟知的文化知识体系掌控，而将陌生、矛盾与荒谬现象化为熟悉。借此新知，我们也可以再思考我们过去所熟知的世界。"[4]

概而言之，边缘研究这种现代学术理路，贵在"会通"二字，具有三个层次：一是在不同名家的同类著作中求"通"，进而会通从萃取"文化因"、"文学范式"到进行话语原创。二是在不同的学科和学科分支之间求"通"，会通文学、历史学、考古学、哲学、文化人类学和思维科学等，在不同的学科立足点上进行学术方法的移植和借用，把对人的精神关怀和对历史文化制度的重视结合起来。例如，文学应该向史学取法凝重，史学应该向文学取法灵动。文学素质的介入使

---

① 彭兆荣：《田野中的"历史现场"》，载《云南民族大学学报》，2004(3)。

② 朱和双、李金莲：《探寻逝去的生活方式：历史人类学散论》，载《广西民族研究》，36页，2003(4)。

③ 符太浩、刘锋、唐生周、杨庭硕著：《历史人类学与相关学科的对话》，载《吉首大学学报》，2002(1)。

④ 王明珂：《瓦寺土司的祖源——一个对历史、神话与乡野传说的边缘研究》，载《历史人类学学刊》，53页，中山大学历史人类学研究中心、香港科技大学华南研究中心联合主办，2004年第2卷第1期。

史学体例平添许多活力，从而真切地触摸到人、社会与历史的脉搏；而文学研究若融入历史学科的潜心积学、深研精思，这门讲究灵动的学科将变得更为开阔而坚实。三是对方法论进行更深入的哲学思考，反思文化发展的本原、趋势、基本原则和总体特征。[①] 在这里，强调认识世界视野的相对性和文化还原的必行性，要求世界视野与文化还原并重。

例如族谱是对始祖以来的父系亲族的记录，其内容包括每一个亲族成员的姓名、生年、卒年、生前业绩、妻姓、子女数、居住地、坟墓位置和风水等，还常常附录宗族班辈字派、族规家训等，那么，诸如隐藏在祖先祭祀活动背后的父系世系理念、各宗族间的联合与纽带关系、墓地风水、族群移居等问题，就都是足资开辟研究新领域的独到视角。关于族谱的真实性问题，如果学者一味拘泥于族谱真实性的研究活动，就容易走进死胡同，而更具活力的研究应该是从"虚构"里发掘出隐含的社会意义，探索存在于族谱编纂者心目中的认同意识及其折射的族群关系，进而拓宽对于历史文献的利用和开发。

再如中国文学存在大量的互文现象与互文关系，那么，对于在文学历史中广泛孕育着的滋生繁衍现象，如何进行透彻认识呢？钱钟书为我们作了一个很好的示范。钱钟书一生追求的学术理想，亦即"东海西海，心理攸同；南学北学，道术未裂"[②]。他立足本土的学术资源，吸纳外来的理论成果，通过打通、参照、比较，使不同的学术思想相互阐发相互融会，从而构建出自我民族的文化阐释体系，这是学界应该秉承的学术精神。他认为，文学研究可以在梳理一个文本与其他文本指涉关系的基础上，通过辨析互文关系形成的语境或脉络，去把握文本意义衍生的内在走向。此类互文性研究，使其文学批评打破了仅从作者一文本一世界的线性关系上阐释意义的成规，从而与西方互文性理论形成一种对话关系。[③]

在中西文化互动贯通的这种精神空间中，方法论的运作，可以概括为四个功能性的"点"："(1)立足点，立足于中国文化的本原；(2)着眼点，着眼于参与世界文化的深层对话；(3)关键点，关键是推进学理的原创；(4)归宿点，归宿于建立博大精深、又开放创新的现代中国的学术体系和体制。这四个功能点，不是孤立的、静止的，而是相互作用、相互化生、相互深化和相互推移的，形成了有点类似于春种、夏长、秋收、冬藏的生命过程的运行机制。"[④]

这种中西文化思维和文化方法论的合璧式的借鉴与交融，犹如美学评论家宗白华所提倡的"美学的散步"，好比从从容容地造访着不同时代、不同国度的

---

① 杨义：《现代中国学术方法综论》，载《中国社会科学》，134—140页，2005(3)。

② 钱钟书：《谈艺录·序》，1页，北京：三联书店，2001。

③ 焦亚东：《文之门——钱钟书文学批评的互文性特征》，2—5页，桂林：广西师范大学出版社，2007。

④ 同①，145页。

亚里士多德、庄子、达·芬奇，亦如无拘无束地游戏于不同领域、不同趣味的自然界和人世间，却又不落形迹、随任自然地释放不阿流俗的生命体验，体验出中国艺术融合着庄子的超旷空灵和屈原的缠绵悱恻的意境，步向作为艺境的本体存在的"造化与心源合一"的生命本原。① 这种学术方法，还原出中国艺术的精神特征，彰显着中国传统诗学的精髓之一即感悟思维。这是一种澄怀观道的状态，一种回归悟性的自由。这是"调动潜能而以毫无滞碍的心灵直觉透视宇宙万象的意义和趣味，激活想象而启示天风海雨、镜花水月般的意象纷至、境界敞开的具有高度超越性的思维方式"②。时至今日，感悟在人们精神趣味的层面上转移和渗透为知识界的潜意识和类本能，依然对现代学术的原创能力发挥着不可替代的内在作用。

总之，现代学术的方法论特征之一，就是需要动态地把握世界思潮与本土血脉的双构性。没有文化还原的世界视野，是空泛的世界视野；没有世界视野的文化还原，是盲目的文化还原。唯有在文化对话欲望中注入自觉的原创意识之时，对话方是一种高明，原创乃是一种自信。如果没有原创地一味拾人牙慧，最后连自己是什么也会说不清楚。

---

① 杨义：《现代中国学术方法综论》，载《中国社会科学》，143—144 页，2005(3)。

② 同①，148 页。

《红楼梦》中邢夫人与王夫人形象之女性主义解读

李鸿渊

【作者简介】李鸿渊，男，湖南东安人，湖南科技大学副教授。

【内容提要】从女性主义文学批评的视角看来，邢夫人、王夫人两妯娌大致可以归入“女性统治者”一类。作为女性，她们是男权社会受压迫、受奴役的人；作为贵族家庭的主子或长辈，她们又有一定的特权，统治奴役仆人、家小，是压迫者或兼具压迫者的性质。从对她们对待丈夫、儿女、媳妇、婆婆、奴婢，以及金钱与权力的态度考察，我们发现，她们更是封建男权制度的受害者，失去了女性的价值、经验、意识；但反过来她们又对下层女性转嫁自己所受的迫害，从而造成了更多同性的人生悲剧。

【关 键 词】红楼梦　邢夫人　王夫人　女性统治者　女性主义

在父权制的封建时代，不仅纯粹的社会权力始终属于男人，而且所有的礼法都规定男人在家庭中处于绝对支配地位；可在实际的运作之中，家庭主妇根据“男外女内”的分工原则和“百善孝为先”的孝道观念，更由于一些女性自身所具有的为男人所不及的能力，反而成了权力的执行者。这样，在家庭中男人只有抽象的权力，而女人在具体事务中掌握着实际的权柄。在贾府的权力结构中就不乏这样的掌权女性，上至贾母、王夫人、邢夫人、王熙凤，下至那些体面的、有半个主子身份的婆子，从女性主义文学批评的视角来看，她们大致可以归入“女性统治者”一类。一方面，作为女性，她们是男权社会里受压迫、受奴役的人；另一方面，从阶级观点看，作为贵族家庭的主子或长辈，她们又有一定的特权，统治家小、奴役仆人，是压迫者或兼具压迫者的性质。在此，笔者主要论及邢夫人与王夫人两妯娌。

一、奉承与恭维

邢夫人是荣国府的长媳，丈夫又袭了家族的官职，她应该是很风光的，其实不然。贾赦终日里只知淫乐，在家高卧，不管理家事，也不好好做官，所以不得贾母之欢心。加之邢夫人的出身背景不好，无权无势，又是个填房的。填房介于原配与妾之间，不上不下，若再是一个不怎么省事的，在贾府这种家族里就难免成为"尴尬人"、"嫌隙人"了。本来应该是长房为大的，但贾母却把当家权交给了二房。像邢夫人那样的娘家，连累了丈夫不能掌握家政大权，贾赦不可能平等待她。因此，她平日"只知奉承贾赦以自保"，"家下一应大小事务，俱由贾赦摆布"。贾赦已是须眉斑白，还是"左一个小老婆右一个小老婆放在屋里"，邢夫人也不敢说半个"不"字，其窝囊可想而知。她的尴尬地位决定了她的尴尬行为。故洪秋蕃以为她"初具人形而已，处事则糊涂无见，待人则刻薄居心，于时为秋，于行为金，于声为商，于官为刑，故取声象形而氏邢"(《红楼梦抉隐》)。于是贾赦指到哪里，她便打到哪里。"鸳鸯事件"可以说是邢夫人的大手笔了。涂瀛认为"邢夫人似柔非柔，乃柔邪之柔……非礼之柔也，故有金鸳鸯之羞"(《红楼梦论赞》)。

按照封建道德观念，女人是不能反对丈夫纳妾的，尤其是没有生子；且在封建男权社会里，女子的"不妒"被作为一种美德。邢夫人亲自做媒，在某种程度上就是怯于贾赦的淫威，表现自己的"不妒"之德。她忧虑自己年老色衰难免失宠，又没有亲生儿女可以依靠，所以必须要保住丈夫这条最后的支持阵线，否则随时都有可能被休弃。故陈其泰在第四十六回回评中说她"为夫求妾，非贤惠也，才不足也"。贾母也说她"这贤惠也太过了"。由此可见，自我意识、人格意识在邢夫人身上已消失殆尽。

出身"东海缺少白玉床，龙王来请金陵王"家族的王夫人，则完全不是这样。她虽抬着贾政，却牢牢地控制住了他。在阴盛阳衰的贾府中，贾政也实在够不济的：治家无方，只好把家政让给内眷；当官无能，只得坐吃祖业。他"不惯于俗务"，公暇之时不过看书、下棋而已。可见他是父权制文化熏陶出来的迂腐文人的典型写照。于是，王夫人不但控制着王熙凤，而且使贾政言听计从，牢牢地把家政大权握在自己手中。所以她敢于违抗"宽柔以待下人"的祖训，打撵金钏，致其自杀；敢于在选定袭人给宝玉为妾一事上，有意瞒着贾政。她明知这样做不妥，"一则都年轻，二则老爷也不许"，却一意孤行。由此可见她对父权制原则的违逆，其夫妻关系亦不过是表面的相安无事。

按照贾府的规矩，"爷们在娶亲之前都要先放两个人在屋里伺候"。王夫人倒不失头脑，把身边干练守礼的丫鬟打发嫁人，像周瑞家的，而留下赵姨娘这样的，各方面无法与自己媲美的给丈夫，不怕她得宠，也可倚仗她的泼辣狭隘，打

击其他姬妾。如此，既成全了自己宽厚温良的名声，又保全了“大太太”的地位。

二、冷血与自私

邢夫人没有生育，这在世袭制的男权社会里，是很尴尬、很绝望的。“作为名义、地位上的母亲，她对儿子、儿媳贾琏、凤姐夫妇和女儿迎春，一贯是冷心冷面，冷言冷语，冷眼旁观，冷酷无情，毫无亲情可言，整个一个冷血动物。”[①]女儿迎春系姨娘所生，“从小儿没有娘”，邢夫人从不“哀其不幸”，而是不满她的懦弱无能，大为“怒其不争”。这在第 73 回迎春的乳母因赌博而获罪，邢夫人追究迎春的责任时，表现得最为突出。虽然迎春不是她的亲生女儿，但她仍然希望迎春能够像探春一样精明干练，为自己争脸；迎春做不到，她不是指责女儿无能，就是怨恨贾母偏心。而迎春嫁给“中山狼”孙绍祖，实际上是贾赦使了孙家的五千两银子，把她“准折卖给”孙家的；迎春受虐待回家哭诉时，“邢夫人全不在意”，“像没有这事一般”。邢夫人对待贾琏也无好心。她为替丈夫求娶鸳鸯遭到贾母斥责后，遇到前来请她的贾琏，贾琏出于一片好意，安慰道：“都是老爷闹的，如今都搬在我和太太身上。”然而她不仅毫不领情，反而斥责他不孝：“我把你没孝心雷打的下流种子！人家还替老子死呢，白说了几句，你就抱怨了。”由此可见她对丈夫的愚忠，以及对儿子所谓“孝”的教训的荒谬。

如果说邢夫人对儿女的冷酷无情是出于缺乏骨肉亲情的话，那么对待亲侄女的漠不关心，更是不可理喻。邢岫烟“家中原很艰难，这一上京，原仗的是邢夫人与他们治房舍，帮盘缠”，而她却是只铁公鸡，一毛不拔，还把她推给凤姐，凤姐又把她推给迎春。然而，“迎春是个有气的死人，连他自己尚未照管齐全，如何能照管到他身上”，邢岫烟只穿着几件旧衣裳过冬，冻得“拱肩缩背”，好不可怜。按贾府惯例，邢岫烟有二两银子的月例，邢夫人叫她“省一两给爹妈送出去，要使什么，横竖有二姐姐的东西，能着些儿搭着就使了”。后来王熙凤死了，贾琏出去探视被羁押患病的贾赦，巧姐的舅父及贾环等人欲将她卖与外藩做妾，所仰仗的后台就是这位祖母邢夫人。

封建男权社会中的女人，作为传宗接代工具，只能在“妻以夫贵”和“母以子贵”中才能显出自己的地位。对于上层贵妇而言，下一代（主要是儿子）的成器与否，直接决定了她们在家族中的命运。王夫人之所以成为贾府统治集团的当权人物，其中的一个根本原因在于她为贾家立下了生儿育女的功劳。长女元春选入宫中，后又晋封贵妃，儿子宝玉又是孙辈备受宠爱的根苗。但她思想僵化、顽固专横，不了解宝玉，说他是一个“孽根祸胎”、“混世魔王”。她对宝玉喜爱有

---

① 孔昭琪：《邢夫人——一个审丑艺术的杰作》，载《山东师范大学学报》，94—95 页，1998(5)。

加，把他看作命根子，主要是因为贾珠死了，自己只有这么一个亲生儿子。在贾府，贾政的小老婆赵姨娘是有贾环作依靠的，且常常做着向上爬的努力。她不敢公然与王夫人对抗，只能干些搬弄是非、迷信愚昧之事，于是把矛头指向了王夫人的心腹凤姐、命根子宝玉。若没有宝玉，王夫人就将沦落到不如赵姨娘的地步，这是她万万不想看到的。宝玉挨打时，一见贾政把宝玉打得半死后还要“用绳勒死”，就抱住宝玉放声大哭起来，但她首先想起的不是别的，而是已经死去多年的长子贾珠：“若有你活着，便死一百个，我也不管了。”在这里，曹雪芹深刻地揭示出王夫人母爱的极端自私，“她疼贾宝玉，实际上还是疼的自己”①，是担心自己的地位和利益受到损害。

作者在揭示王夫人的母爱时，虽然让其自然属性的一面也不时流露出慈爱，但其社会属性的一面充满着冷酷，从而让人们清楚地认识到，封建父权制观念把母爱变成了制造悲剧的手段、杀人的武器。这样，王夫人行为以及性格上的矛盾性，也就不难理解了。所以“当贾政毒打宝玉时，她就以死相拼地保护宝玉，但她保护的是宝玉的身体和生命，而不是宝玉的思想”②，相反，“她的爱恰恰是要揉碎宝玉心灵中最美好的东西”③。

三、仇视与歧视

邢夫人、王熙凤婆媳俩各占一端，各以封建婆婆的威势、豪门千金的眼光镇压或斜睨着对方，可谓旗鼓相当。邢夫人对掌握贾府大权的王氏姑侄总是心怀不满，冷嘲热讽，说她们是“黑母鸡一窝儿”，说王熙凤“雀儿拣着旺处飞”，“自家的事不管，倒替人家去瞎张罗”。贾赦要讨鸳鸯，邢夫人先来找凤姐商议。凤姐一听，就连忙说：“别碰这个钉子去。”并委婉地批评了邢夫人纵容丈夫的做法：“老爷如今上了年纪，行事不妥，太太该劝才是。”但邢夫人一点也听不进去，反而冷笑，“大家子三房四妾的也多，偏咱们就使不得”，老太太“也未必好驳回的”，并埋怨凤姐倒“先派上了一篇不是”。贾赦讨鸳鸯而不得，虽王熙凤闪转腾挪，极尽打太极拳之能事，最后恼羞成怒的贾赦仍然会把账算到当权派身上，遂借口扇子事件向贾琏发火，“不知拿什么混打一顿，脸上打破了两处”。

在尊崇礼法、家法的父权制家庭，尊上卑下，恭顺公婆是很严格的，然而王熙凤一味地迎合贾府的最高权威祖婆婆，把自己的亲婆婆凉在一边，且时有谩侮之言事。如邢夫人为贾赦要鸳鸯做小一事到贾母处探听消息，被贾母骂了一顿。当时贾母、薛姨妈、凤姐等人斗牌，邢夫人被冷落在一旁，竟没人理会。对

① 蒋和森：《红楼梦概说》，90页，上海：上海古籍出版社，1979。

② 冯其庸：《冯其庸点评红楼梦》，74—75页，北京：团结出版社，2004。

③ 王昌定：《红楼梦艺术探》，114页，杭州：浙江文艺出版社，1985。

凤姐此时的轻蔑态度，仗着贾母之情面，邢夫人不敢发作，然而一有机会，久积的愤怨就会如火山般喷发。第七十一回，贾母过生日，王熙凤要惩治一个不晓事的老婆子，偏巧这婆子七拉八扯和邢夫人连上了关系，邢夫人便佯作赔笑，喊着"二奶奶"的名字求情，又举出贾母生日不宜处置下人的旗号，噎得王熙凤"不觉灰心转悲，滚下泪来"。这是前八十回贾母尚且在世时婆媳矛盾最尖锐的一次冲突。在封建大家庭中，婆媳失和就预示着地位的失落。贾母健在时，邢夫人已寻机发作，那么"贾母死后，邢夫人与凤姐必发生很大的冲突，其结果凤姐被休还家。这也是八十回后应有的文章"①。果然，在贾母的丧事办理上，邢夫人一面抓住银子不放，一面又责怪王熙凤"不用心"，致使王熙凤"力诎失人心"，威信扫地。

李纨身为贾政、王夫人的长媳，原比身为侄媳的王熙凤要名正言顺。且李纨心地善良，气度宽厚，文化高，品德好，本是荣国府理家的优选人才。但是，因为是个寡妇，不人道、不公平的男权社会规定她必须扮演"槁木死灰"般的未亡人角色，做一个无语的"沉默者"。于是虚伪的道德礼仪，以及她那当过国子监祭酒的父亲赋予她的文化负荷，使她只能守着缓慢如抽丝般的光阴，等待一个无法预知的未来。因而王夫人就让内侄女王熙凤取代了李纨的理家地位。

其实，李纨不仅具有治理家政的才能，也有掌权理家的欲望。第三十九回吃螃蟹时，李纨长篇大论地评说平儿："有个凤丫头，就有个你。你就是你奶奶的一把总钥匙，还要这钥匙做什么？"目的在于引出自己的慨叹："想当初你大爷在日，何曾也没两个人。你们看我还是那容不下人的？天天只见他两个不自在。所以你珠大爷一没了，趁年轻我都打发了。若有一个守得住，我倒有个膀臂。"这番话透露出的信息是：我要有一个像平儿这样的得力助手，就比王熙凤理家理得更好。事实上，李纨在荣国府上下大忙的几个情节中，尤其是组织诗社，所扮演的指挥调度角色，都是很出色的。

在小说里，王夫人对李纨没有什么亲近、关切的话语。第四十三回"闲取乐偶攒金庆寿"，贾母发起为凤姐凑钱做生日的倡议。李纨主动提出要出份子钱，贾母见她"寡妇失业、可怜见的"，忙说："我替你出了罢！"但作为李纨婆婆的王夫人，就是在凤姐替老祖宗打抱不平的玩话之后，也不曾舍得开出"我来替你出罢"这样一张空头支票。只是在宝玉挨打时哭贾珠，引得一向持重的李纨也失声痛哭。由此可知她对李纨母子的忽视，以及婆媳情感之淡漠。

四、算计与佯顺

作为媳妇，要孝敬公婆，这是天职；如其不然，便是犯了七出之条。然而这

① 俞平伯：《俞平伯论红楼梦》，503页，上海：上海古籍出版社，1988。

一套在邢夫人、王夫人身上悄悄地发生着变化。邢夫人待贾母是蓄意算计，王夫人则是阳奉阴违。可以说，她们既表面上服从男权社会的道德规范，又在一定程度上对之进行隐秘的、变形的，乃至半公开的反抗。由此可见封建礼教规范的松弛和家庭伦理关系的紊乱。当然，从另一面也可认为这是女性自主意识的某种觉醒。

邢夫人十分清楚，鸳鸯在荣府里是一个有影响的人物，其地位不在平儿之下。鸳鸯又是老祖宗十分宠信的人，老祖宗那谁也估摸不透的私房财宝，全掌握在她手里。如果把鸳鸯弄到手，要“算计”、“摆弄”老太太的“家私”，就手到擒来了。结果“金鸳鸯誓绝鸳鸯偶”，又挨了老祖宗一顿臭骂。最后，老祖宗还揭露了邢夫人帮丈夫讨小的底里：“你们原来都是哄我的！外头孝敬，暗地里盘算我，有好东西也来要，有好人也要，剩了这么个毛丫头，见我待他好，你们自然气不过，弄开了他，好摆弄我！”到底还是老祖宗，一针见血地击中要害，揭穿了阴谋。

至于王夫人，像贾母向薛姨妈夸奖的那样，“你这个姐姐他极孝顺我”，哪怕受了婆婆的冤枉也“不敢还一言”，可谓克尽媳妇之道。但她对贾母并非百依百顺，没有心机。人到老年常常会产生失落感，越是苦日无多，与失落感并生的表现欲就越强烈。王夫人正是看透了这点，才把抛头露面的机会都留给了老太太，凡事哄着她、捧着她，把老太太恭敬得晕头转向，自己也从中抬高了身价。像王夫人这种精透了的人，又何乐而不为呢！

贾母的娘家人史湘云和王夫人的娘家人薛宝钗都客居贾府，应该受到同样的礼遇。而实际上史湘云并没有获得一席之地，当父母当官外调后，她只得挤在潇湘馆林黛玉那里；而薛宝钗却住在蘅芜院五间正房中，享受着宝玉一样的待遇。客以主贵，王夫人对贾母的真正态度由此可见一斑。

晴雯原本是贾母赏与宝玉的。王夫人之所以自作主张地撵了晴雯，一是因晴雯是黛玉的“影子”，她由嫉恨黛玉而及晴雯，二是她听了袭人的“小报告”，晴雯在黛玉、宝玉之间是个可以传递信息的“红娘”。撵晴雯，无疑是间接给宝黛之间设立障碍，也是对贾母认可宝黛关系的不满和暗中对抗。贾母虽然不信，含蓄地予以驳斥：“我看她甚好，言谈针线都不及她，将来还可以给宝玉使唤的。谁知变了。”但已既成事实，加之王夫人的恶意诋毁，也无可奈何了。

当贾母把外孙女林黛玉从扬州接来，对她百般怜爱，寝食起居一如宝玉，把迎春、探春、惜春三个孙女倒靠后时，老太太的用心就够明白的了。第二十五回，凤姐和黛玉开玩笑：“你既吃了我们家的茶，怎么还不给我们家作媳妇？”众人听了，都一齐笑起来。甲戌本批曰：“二玉事在贾府上下诸人，即看书人、批书人皆信定一段好夫妻，书中常常每每道及，岂其不然，叹叹！”就是宝玉和黛玉的亲密友爱也较别人不同：“日则同行同坐，夜则同止同息，真是言和意顺，似漆如胶。”这些绝不会逃过王夫人的法眼，她于是有了对策：把宝钗弄到身边，以便加

速金玉姻缘的进程，使老太太的心愿成为泡影。“前八十回描写贾母厌恶邢夫人，王夫人则处处顺着贾母，深得贾母欢心，但在八十回以后违背了贾母的意愿，破坏了宝黛的姻缘，致林黛玉于死地的罪魁祸首却不是别人，就是这位王夫人。”①

五、愚强与伪善

贾赦要纳鸳鸯为妾，作为妻子的邢夫人是受到了严重损害的。奇怪的是，她不仅没有丝毫痛苦和反抗，反而人前人后为之奔走。因此，她那被金钱地位迷住的眼睛和被封建男权意识局限的头脑，根本辨别不出鸳鸯那自尊、倔强的内心世界，更不能理解“放着主子奶奶不做，倒愿意做丫头”的选择，她还大言不惭地说“我的性子又好，又不是那不容人的人”，还胡说什么“过一年半载，生下个一男半女，你就和我并肩了”，这是明摆着连自己也骗不过的自欺欺人的谎言。有谁相信像邢夫人那样对子女冷心冷面，对胞弟、侄女一毛不拔的人物能容得下一个小老婆？说什么“和我并肩”，现摆着的活生生的例子，儿女双全的赵姨娘几曾与王夫人并肩过？最后邢夫人不得不在鸳鸯沉默的抗议中，以自作聪明的“想必你有老子娘，你自己不肯说话，怕臊”的理解，以及“让我问他们去，叫他们来问你”为遁词而暂且退却。结果是邢夫人找着鸳鸯的嫂子前去说合，遭到鸳鸯一顿讥讽嘲骂。

邢夫人这一番自以为头头是道、顺理成章因而胜券在握的谬论，同鸳鸯那“低了头不发一言”，以至“夺手不行”的无言的反抗，形成了强烈的对照。最令人拍案叫绝的是：“俗话说的‘金子还是金子换’，谁知竟叫老爷看中了你。如今这一来，你可遂了素日志大心高的愿了，也堵一堵那些嫌你的人的嘴。”其不伦不类的旁征博引，其毫无自知之明的煞有介事，令人齿冷！而贾府上上下下几百人，除了“这一个”邢夫人，有谁能说出这样愚强的话来！难能可贵的是，鸳鸯决然拒绝了权势的引诱，没有落入直接服务于男性中心文化的“性权术”的圈套。当妇女们还只能用哭声来抗议强加给她们的婚姻时，鸳鸯则表现了宁为玉碎、不为瓦全的高贵气节，这是对独霸天下的男权意识的有力反击！

出身“东海缺少白玉床，龙王请来金陵王”家族的王夫人，自然是标准的名门闺秀。书中没有提及她少女时代的生活，我们所看到的只是一个整天吃斋念佛的佛门信徒、慈眉善目的妇人。照理说，这样一个人应该心地善良，宽容待人。然而恰恰相反，她实际上是个地地道道的伪善者。王夫人善于控制感情，贾母也认为她“不大说话有不大说话的好处”。这就给人们造成假象，好像她

---

① 梁归智：《老太太和太太》，载《名家解读红楼梦》，265页，长春：吉林文史出版社，2004。

“精神不够使用，心情永远消沉”，其实，“她的吃斋、念佛，只能看作是无可如何的逃避”①。隐含其间的，正是她的虚伪本性。她的“慈善心肠”只有在第三十七回、第七十七回两处明显地写道：对于宝钗来说，是慈善的，但对于金钏儿来说，则是刻薄、血腥的；她对于两个老尼拐子来说，是慈善的，但对于芳官等来说，则是虚伪、残忍的。

实际上，王夫人集中代表着宝玉厌恶的已婚女性（男性化的女人）的特点，那就是冷酷无情。王夫人对于美的仇视，可以认为是一种生命的变态。日夜念佛与她的霸道以及对于美丽女孩的仇恨的强烈对比，恰恰说明了她对于真实生命的冷漠。明明有“私情”的袭人被王夫人亲切称呼为“我的儿”，“并没有私情勾引”的金钏、晴雯却被“一口死咬定是个狐狸精”。且不说金钏的自杀是否有价值，王夫人实在无法用一句借词来逃避她逼死人命的罪责。晴雯之死更典型，王夫人为什么要迫害她呢，就是因为晴雯太漂亮、太有个性了，她不放心，不能容忍。在此不由人想起《巴黎圣母院》里的那个副主教，他爱那个吉卜赛女郎而不得，就干脆迫害之。可是到最后，有一天晚上他自己也过意不去了：“我为什么要害她？”想到第二天早上，他认为找到答案了：“谁让你这么美丽？”这，也正是王夫人身上所发生的人性裂变。所以她一看见戏班子的演员就骂是“小妖精”，对演出斥之为“装丑弄鬼”。抄检大观园之时，芳官等人其实并无什么过错，而她盛怒之下硬是半放半撵地把她们赶了出去。金钏死时，王夫人还流了几滴眼泪，内心里还闪现过自疚的念头；而晴雯、司棋、芳官等的或死或出家，她就连眼泪也没有，更无丝毫的自疚了。这说明她的恶作得越多，心也越硬越狠。这样一群美丽活泼，具有生命本真意识的女孩子，就被王夫人代表的男性霸权戕害了。故涂瀛认为，王夫人“情偏性执，信谗任奸，一怒而死金钏，再怒而死晴雯，死司棋，出芳官等于家，为稽其罪，盖浮于凤焉”（《红楼梦论赞》）。

作为主子，或者说奴仆的统治者，邢夫人逼迫鸳鸯做妾，是为了“承顺贾赦以自保”；王夫人致金钏、晴雯于死地，虽是为了保全自己的地位，正如她对袭人说的“难为你成全我娘儿两个声名体面”，但比起邢夫人的赤裸裸的作恶，她却打着维护风化的招牌，被认为是理所当然的。可见，王夫人是十足的封建正统派，对于封建礼教的叛逆者而言，她是比邢夫人更凶恶、更可怕的敌人。“可以说，作者塑造出如此一个王夫人，在揭露封建统治阶级代表人物的本质方面，其深刻性或许要超过那些表里皆凶狠残暴的人物。”②

六、贪财与控权

按照封建男权社会的礼教规范，尊卑、长幼之序，是十分重要也是必须遵守

① 王昆仑：《红楼梦人物论》，109、113页，北京：北京出版社，2004。

② 曾扬华：《红楼梦引论》，205页，广州：中山大学出版社，2001。

的，但在贾府，却并非如此。二房贾政管着荣府的外务，王夫人管荣府的内务，而长房贾赦、邢夫人是靠边站的，关系恰如一个执政党一个在野党。

剥削阶级自私、贪婪、吝啬的本性，在邢夫人身上得到了恶性发展。但她无权无势，不能像王熙凤那样凭借手中的权力和复杂的关系网不择手段地疯狂敛财，然而她自有一套小打小闹的聚财之道：一是千方百计守住自家的钱财，对子女、亲戚包括亲兄弟、亲侄女一毛不拔；二是"婪取财货为自得"，"凡出入银钱事务，一经他手，便克啬异常，以贾赦浪费为名"，说什么"须得我就中俭省，方可偿补"；三是窥测方向，寻找时机，乘机捞一把，最典型的是乘贾琏向鸳鸯借当之机大敲其竹杠，从中敲得三百两银子。她视钱如命，拼命地积攒私房钱，实际上成了贾府朽败的一条蛀虫。

王昆仑先生指出："从邢夫人是那样的吝啬，内侄女邢岫烟陷入那样的贫寒，娘家兄弟邢大舅是那样的下流来看，她可能出身没落的小官僚家庭，这正是形成她只知逢迎又精于剥削的一种背景。"[1]胞弟邢德全只知吃酒赌钱、眠花宿柳，手中滥漫使钱。他输钱之后又喝了不少酒，醉露真情，向贾珍倾吐同邢夫人赌气的情状。尤氏在外边听得十分真切，乃悄向银蝶说："这是北院里大太太的兄弟抱怨他呢。可怜他亲兄弟还是这样说，这就怨不得这些人了。"由此可知，邢夫人在娘家时是当家人，出嫁后仍然不肯放权，结果闹得众叛亲离。

王夫人知道"当家人，恶水缸"，费力不讨好。所以，她把具体管理的权力让给王熙凤，省去许多烦恼。其实，她在不显山不露水中牢牢地把握着属于她的权力。后来抄了家，最受谴责的是王熙凤，落了个身败名裂的下场，正如她自己哀叹的："如今枉费心计，挣了一辈子的强，偏偏儿的落在人后头了！"而王夫人却像没事人似的，好人自己来当，坏人凤姐去做，用着你、防着你，还不时地敲打着你，真够刁滑的了！

放月钱、为黛玉准备衣料是王熙凤的分内之事，王夫人不但亲自过问，而且是在黛玉入见贾母这样重大的场合问及，可见她对此等事务的关心。曹雪芹写这段对话不是闲笔，而是含有深意的。王熙凤风风火火，锋芒毕露，王夫人则四平八稳，引而不发；王熙凤颇有少年得志的张狂，王夫人则是久经沙场，老谋深算。他向读者含蓄地点出：王熙凤只是执行命令者，王夫人才是荣国府真正的掌家人！第四十七回，贾母对邢夫人抱怨的一番话，道破了天机："你兄弟媳妇本来老实，又生得多病多痛，上上下下那不是他操心？你一个媳妇虽然帮着，也是天天丢下笆儿弄扫帚。"可见，荣国府大小事务，王夫人一应掌管，王熙凤只是帮着。所以，要强泼辣的王熙凤对王夫人的专权是有所不满的，背地里抱怨她把一百年头里的事都想来问，宣称："我从此以后倒要干几件毒事了。抱怨给太太听，我也不怕。"

---

[1] 王昆仑：《红楼梦人物论》，109、113页，北京：北京出版社，2004。

邢夫人虽处于极不利的地位,可是还要不时地反击;而王夫人想保住手中的大权,以便交给未来的宝二奶奶。所以这场权力之争,一直没有停息过。尽管王夫人处处设防,可邢夫人还是借绣春囊一事,对王夫人发起了挑衅。

在中国父权制下,与"性"相关的东西,除了夫妇伦常之外,原本没有任何正当的位置。宋元以后,由于道学家"存天理,去人欲"的观念甚嚣尘上且深入人心,使得被视为"人欲"的"性",更被视为洪水猛兽。宝玉的"下流痴病"可以不管,少女丫头中的"妖精"那是必须肃清的。是以,痴傻单纯的傻大姐拾获绣春囊时只觉得有趣,不仅不识此囊之春意,更不知它背后所代表的文化禁忌;唯有了解父权制运作规则的邢夫人、王夫人、王熙凤,才会有"严重"的反应。王夫人在这次进攻面前,"吓了个死"。她带着父权制的认知标准,为一劳永逸地解决此禁忌公开后的恶果,便寻思要查出此囊背后的主人,逐了出去。因此,方才会采用王善保家的提议,作出抄检大观园的愚蠢决策;并借此机会重用袭人一派的人,赶走有可能"勾引"坏宝玉的丫头。最后她运用各方力量,以自己的翻版薛宝钗取代有叛逆思想的林黛玉,当了宝二奶奶。其实王夫人根本不懂爱情,她以为宝玉娶了宝钗就会好好过日子,却万万没想到这段错误的姻缘让她亲手杀死了儿子的心!

七、结　语

邢夫人"左性"、"愚强",然而她决非缺灵没性的泥偶木雕。她擅长战术动作、即兴发挥,有些为常人所难的点子、行事、言谈,只她才想得出,干得出,说得出。于是方有沸沸扬扬的"鸳鸯事件",方有由"绣春囊"引发的"抄检大观园"。她在贾府的地位,名义上是长房长媳,其实是极孤立、极不得人心的。贾母不以为孝,儿女不以为亲,下人不以为宽厚。不为别的,只为她丧失了作为一个女人乃至一个人的主体意识,没情没义,贪财自私,往往不识事体,甚至可以说是一个被封建男权社会扭曲了的变态者。而王夫人,虽是荣府的实际掌权人,但是论才干,她在邢夫人和薛姨妈之上,却远远不及贾母;她好像很正派,不像邢夫人那样"偏私",有时却显得愚蠢固执。她有"乐善好施"的名声,金钏儿和晴雯却死在她手里,司棋、芳官等人也是被她撵出大观园的。而明白就里的人说她"庸懦无能,与贾政等"(《红楼梦说梦》),王希廉也认为她"虽似有德而偏听易惑,不是真德,才亦平庸"(《红楼梦总评》)。看来对其认识,大体一致。她的"宽仁慈厚",是以维护男权社会的那一套封建礼教为前提的,对于有关"风化"的"男女大防",从来都不会心慈手软。因而,明明是封建统治阶级的男性蹂躏了无数的女子,但她却认为"好好的爷们"都是丫头们勾引坏的。

作为"统治者",她们有共同的地方,即自私、冷酷、愚蠢、偏执。但作为"女性",她们也曾有过青春,跟那些丫鬟、姑娘一样,也曾是颗纯净的珠子。只是一

出嫁就失去了珍珠的莹润，变成死珠、鱼眼睛了。作者托宝玉之口认为，只有避开男人、避开婚姻、避开生殖，才能保持女儿的清爽本质。对此，陈其泰评曰："宝玉好色不淫，因其自忘与女子异体也。此处指恨婆子语，可见不以男人自居。"（桐花凤阁本，第七十七回）依女性主义的观点看来，如果说女人的混账与男人有关，那是因为男性统治的龌龊社会首先使男人变得混账，然后女人沾染了男人的气息，实质上是沾染了传统男权文化的"浊臭"之气，才变得混账起来。所谓女人混账起来"比男人更可杀"，那是由于女人长期被压迫、被歧视的地位使之形成了一种渴望发泄的心态，故一旦获得权力就会把它发挥到极致。

正如西蒙·波伏娃在《第二性》中所说："女性是被创造出来的，而不是天生的。"邢夫人、王夫人的所作所为，并非是她们天性里带来的邪恶造成的，而是她们被那个环境、那个地位所逼出来的。环境与际遇使她们以与男性统治者等同的社会角色与身份，进入父权社会结构的中心区域，为巩固父权制秩序而生存，而效力。实质上，她们不是女性自我的价值实现，而是女性自我的倾颓与颠覆，是对性别统治的屈从。对此，有研究者指出，"她们确实是父权制原则的代言人和执行者，并在不同程度上被男性同化，把男性意识内化为一种自觉要求，从而失去了女性的价值、经验、意识。她们的一生也是一种悲剧性的存在，但她们自己很少感觉、认识到这一点"[①]。不仅如此，她们还往往被这种强大而无处不在的男权意识内化，不自觉地成为其得心应手的工具，自轻自贱，自相残杀，对下层女性强加自己所受的迫害，从而造成更多同性的人生悲剧。女性的悲剧就这样一代代延续下去，直至封建男权制度，乃至男权文化的彻底崩溃与消解。

① 饶道庆：《红楼梦的超前意识与现代阐释》，364页，北京：北京图书馆出版社，2004。

鸟瞰他山之石:李渔小说的英译研究[1]

何 敏

【作者简介】何敏,女,重庆酉阳人,电子科技大学讲师,四川大学在读博士研究生。

【内容提要】李渔是中国古代文学史上一位伟大的小说家,影响十分广泛。通过翻译,他的文学生命力在异域得到了扩展与延伸。李渔小说英语译介已有一个多世纪的历史,这是一个曲折而漫长的过程,其中有许多重要的翻译家、学者和研究成果。对此进行客观的梳理与分析,思考海外汉学界对李渔的翻译与接受,对促进中外学者关于中国古典文学研究领域的交流与合作具有重要意义。

【关 键 词】李渔小说　英译　韩南　肉蒲团　十二楼

一、引　言

李渔(1611—1680),原名仙侣,字谪凡,改字笠翁,浙江兰溪下李人,是明清之际极具才情的通俗文学大师。他最著名的小说作品包括《无声戏》(别名《连城璧》)、《十二楼》以及情色小说《肉蒲团》。他在戏曲、小说、诗文、园林建筑等诸方面都颇有成就,然而,其为人却因享乐主义的生活态度及怀疑思想,备受争议。一直到20世纪初,周作人、林语堂对晚明以来的小品重新评价,情况才有所改变。而后自20世纪30年代孙楷第先生的《李笠翁与十二楼》奠定现代学者研究李渔的基石开始,半个多世纪以来,国内学界逐渐重新审视李渔的创作,对他进行了各种解读和阐释。与此同时,海外汉学界也对李渔显示出浓厚的兴

① 此文为电子科技大学青年科技基金“英语世界中的清代小说研究”部分成果。

趣。(《哥伦比亚中国文学史》第四章“小说”单元中，介绍李渔为“著名学者、戏剧家，清代最伟大的小说家[①])。哈佛大学韩南教授(Patrick Hanan)称他为“中国文学史上最全心全意及多才多艺具有喜剧性的作者”[②]，他的作品已被广泛译介到世界各国。笔者在美国访学期间，在芝加哥大学图书馆、芝加哥哈诺德·华盛顿公共图书馆检索到李渔小说英译本 3 种，法译本、德译本各一种，作家及作品研究专著 5 种、各种研究论文 53 篇。并发现与其他中国古典小说家相比，李渔是检索栏中名字出现得最多的作者。[③]

文学翻译使作家的文学生命在异域得到扩展和延伸。李渔小说的英语译介和研究，至今有一个多世纪了。回顾这个漫长而曲折的过程，无疑有助于理解李渔小说在域内和域外的意义及对读者的影响。他语读者对李渔的理解是多层面的，其中必有误读或曲解。本文主要通过梳理李渔作品在英语世界里译介和传播的历史与现状，思考海外汉学界对李渔的接受所带给我们的启示，进一步促进中西文学与文化的交流。

二、李渔短篇小说的英语译介历程

李渔的英语译介分为两个阶段。第一个阶段是 19 世纪初，李渔开始由在华外交官的翻译而进入英语世界；第二个阶段在 20 世纪 90 年代，由韩南教授的译介掀起海外汉学界的李渔研究热潮。在所有的接受过程中，译介活动都起了关键作用。

英语世界对李渔的翻译始于 19 世纪。当时，译者并没有明确的意识去对中国古典文学进行翻译与研究，他们的翻译活动往往只为了传教与文化交流的需要。译者们只零星地把李渔的数篇白话短篇小说译成英语，其中，部分翻译可能没能独立地保存至今。今天我们只能从一些手稿、杂志和后世汉学家们的引用中看到它们。李渔最早以完整的形态出现在英语世界是在 1851 年 4 月 3 日，伦敦大英博物馆收藏入中国雕印的汉籍《十二楼》。《十二楼》是李渔两部著名短篇小说集之一，共收入十二篇小说，题名都取自作品中的楼阁名，每篇作品的人物命运、情节展开都与那座楼宇有某种联系。这十二篇故事合在一起，总称为《十二楼》。澳大利亚汉学家柳存仁(Liu Ts'un－yun)形容它是“小型本，

---

① Yenna Wu. Vernacular Stories,[A] Edited by Victor H. Mair. The Columbia History of Chinese Literature. [M] New York: Columbia University Press, 2002. P595－619.

② Patrick Hanan. The Invention of Li Yu. [M] Cambridge: Harvard University Press. 1988. Preface Vii.

③ 本文出现有关译本、专著、期刊研究文章的数据来源于芝加哥大学图书馆、芝加哥哈诺德·华盛顿公共图书馆(Harold Washington Public Library)、四川大学图书馆及电子科技大学图书馆藏书及数据库，20 世纪以前的研究资料也参考了李渔研究文献中的相关内容。

封面黄纸，双行题：今古奇观续编十二楼……其实照卷内书题，这书名全称该是：觉世名言第一种，一名十二楼。"这种年代久远的藏书，多为早期传教士或外交官带回的书籍，而这部分传教士与外交官大都是英国当时著名的汉学家和翻译家。据记载，英国东印度公司翻译官德庇时（Sir John Francis Davis）是李渔小说英译第一人，德庇时爵士精通汉语，他将李渔单篇白话短篇翻译成英文，他选择的第一个篇目即是《十二楼》中的《三与楼》。1815 年，德庇时将《三与楼》译为英文，发表于《亚洲杂志》1816 年 1 月号。东印度公司出版社在广东 EI 公司出版部将其印刷为单行本，题为 *San－Yu－Lou：Or the Three Dedicated Rooms*。而后，德庇时继续将《十二楼》中的另外两个白话短篇小说《合影楼》、《夺锦楼》译为英文，分别题为 *Ho Ying Lou：The Shadow in the Water* 和 *To Chin Lou：The Twin Sisters*，与《三与楼》的英译一起汇编入 *Chinese Novels Translated from the Originals*，于 1822 年由伦敦 J. 默里出版社出版。此译本成为李渔小说第一个选编节译本。德庇时 1816 年随使团来到北京，长期担任驻华外交官，他文笔流畅，热爱中国文化，成为最早将李渔引人英语世界的学者和翻译者。

德庇时之后，李渔作品英译陷入沉寂。直到 1893 年，大英博物馆汉学专家罗伯特·道格拉斯（Robert Douglas）重译《夺锦楼》，题为 *The Twins，From the Chinese of Wu Ming*，编入布莱克伍德父子公司在伦敦和爱丁堡同时出版的 *Chinese Stories*，不久又发表于 1887 年第 162 期的 *Blackwood's Magazine*。此后半个世纪，汉学界对中国文学的研究精力主要集中在古典诗歌上，对古典小说部分甚为忽视。除了偶尔几篇研究文章之外，李渔几乎淡出汉学视野，直到 20 世纪 50 年代。

20 世纪 60 年代起，因德语汉学界对李渔长篇小说《肉蒲团》的译介，英语世界重新审视李渔，对李渔短篇小说的翻译开始复苏、升温。1973 年，汉学家茅国权（Nathan K. Mao，又名"内森茅"）将《鹤归楼》译成英文，题为 *Tower of the Returning Crane*。此译本刊于 1973 年的 *Renditions* 杂志秋季号上。之后，茅国权继续翻译《十二楼》，1975 年，《十二楼》终于有了第一个英文全译本。此译本由香港中文大学出版社出版，题名为 *Twelve Towers：Short Stories*。此译本一经出版，即引起汉学界重视。同年，华盛顿大学比较文学系教授何谷理在 *Journal of the Chinese Language Teachers Association* 的第 11 卷第 3 期上发表评论，庆祝《十二楼》有了完整译本。茅国权重译《三与楼》、《夺锦楼》、《合影楼》，题名为 *Tower of Three Dedications*、*Tower of Matrimonial Contest*、*Tower of Joining Reflections*，并分别将《夏宜楼》、《归正楼》、《萃雅楼》、《拂云楼》、《十卺楼》、《奉先楼》、《生我楼》、《闻过楼》译为 *Tower of Summer Comfort*、*Tower of Self－reformation*、*Tower of Collected Elegance*、*Tower of Rolling Clouds*、*Tower of Ten Nuptial Wine cups*、*Tower of Ancestral Wor-*

ship、*Tower of My Birth*、*Tower of Heeding Criticism*[①]"。1979 年此译本再版时，书名简化为 *Twelve Towers*。《十二楼》译本也是李渔白话短篇小说的唯一全译本，之后李渔其他短篇小说的翻译仍然以节选本的形式出现。茅国权还与柳存仁合写了专著《李渔》，对李渔创作情况进行了综述。1977 年，此书由 Twayne Publishers 出版公司出版。茅著《李渔》获得汉学批评界广泛关注，值得注意的是，此书中专列一章 *Drama Without Words*（*Wu－sheng His*），大概介绍了李渔另一短篇小说集《无声戏》中十二个小说的故事情节，如《男孟母教合三迁》译为 *A Male Mother Meng Changes His Residence Three Times to Protect His Foster Child*，且用 612 字生动地介绍了故事梗概及李渔对同性恋的态度。[②] 而当时，《无声戏》中的小说还没有较为完整的译本。《亚洲研究》称此书"生动、简洁、有趣，十分具备可读性"[③]。至此，20 世纪 70 年代的汉学家进一步推进了李渔作品的研究与翻译。美国人玛楚达（Shizue Matsuda）于 1973 年夏天发表《李渔短篇小说中的佳人与学者》，此文载于《短篇小说研究》第 10 卷第 3 期，对《十二楼》中的才子佳人形象作出了精彩分析。[④] 而后，玛楚达于 1977 年提交了题为《李渔的生平及其小说所体现的道德哲学》的博士论文，获得哥伦比亚大学比较文学博士学位。李渔研究渐渐复苏，并走向 20 世纪八九十年代的研究热潮。

"八十年代可以说是美国明清小说研究的丰收期"。"到了九十年代，美国明清小说的研究更呈现出不断深入的趋势。"[⑤]随着对明清小说整体研究的进展，李渔译介也揭开了新的一页。韩南从《十二楼》中选取六篇小说，选本译名为 *Tower for the Summer Heat*，共 256 页。韩南为此书写了序言，并详细加注，由哥伦比亚大学出版社于 1998 年出版。他选译的篇章为《夏宜楼》、《归正楼》、《萃雅楼》、《拂云楼》、《生我楼》，译名分别为 *A Tower for the Summer Heat*、*Return－to－Right Hall*、*House of Gathered Refinements*、*The Cloud－scraper*、*Homing Crane Lodge*、*Nativity Room*。[⑥] 韩南是美国中国古典小说研究的开拓者，出生于新西兰，在英国伦敦大学获得中国古代文学博士学位，先后

---

① Li Yu. Twelve Towers: Short Stories, trans. Nathan K. Mao. [M] Hong Kong: Hong Kong Chinese University Press. 1979.

② Nathan K. Mao and Liu Ts'un－yan. Li Yu. [M] Boston: Twayne Publishers. 1977. P31－51.

③ Peter Li. The Journal of Asian Studies. [J] Vol. 38, No. 3. 1979. P578－580.

④ Matsuda, Shizue. The Beauty and the Scholar in Li Yu's Short Stories. Studies in Short Fiction [J] 10. 3. 1973. P271－280.

⑤ 黄卫总：《明清小说研究在美国》，载《明清小说研究》，217－224 页，1995(2)。

⑥ Li Yu. Tower for the Summer Heat. trans. Patrick Hanan. [M] New York: Ballantine Books, 1992.

在伦敦大学亚非学院、斯坦福大学、哈佛大学任教授。译本出版后，美国克库斯评论称赞韩译《十二楼》"跨越三百年时间段，仍然鲜活有力"。《出版者周刊》则赞此书为"展示生活与爱的寓言"。哈佛大学的宇文所安(Stephen Owen)在《中国文学编年史：从先秦到1911》中，选入了韩译《无声戏》中的《谭楚玉戏里传情，刘藐姑曲终死节》，并称赞李渔是中国小说史上最伟大的小说家之一。[①] 他编写的这本《中国文学编年史》中，清代小说部分只选取了李渔与蒲松龄的部分篇目。1990年，韩南继续翻译李渔的作品《无声戏》。他从《无声戏》正篇和子集中选出六篇白话小说短篇，分别为：《丑郎君怕娇偏得艳》、《美男子避惑反生疑》、《女陈平计生七出》、《男孟母教合三迁》、《变女为儿菩萨巧》、《刘藐姑曲终死节》，英文篇名译为：*An Ugly Husband fears A Pretty Wife but Marries A Beautiful Wife*, *A Handsome Youth Tries to Avoid Suspicion But Arouses It Instead*, *The Female Chen Ping Saves Her Life With Seven Ruses*, *A Male Mencious's Mother Raises Her Son Properly By Moving House Three Times*, *A Daughter Is Transformed Into A Son Through The Bodhisattva's Ingenuity*, *An Actress Scorns Wealth and Honor To preserve Her Chastity*。[②] 该选本由香港中文大学出版社正式出版，并已成为美国很多大学东亚文学课程的必读参考资料。

三、李渔长篇小说的英语译介历程

李渔的长篇小说《肉蒲团》的译介远远晚于其白话短篇小说。《肉蒲团》故事情节是元末的一个名叫"未央生"的书生，立志"淫尽天下美女"，于是抛下自己美貌绝伦的妻子，云游四方，猎艳寻欢。主人公因为喜欢黑夜赛过白天，希望"长夜未央"，故取名"未央生"。《肉蒲团》里充满赤裸裸的性描写，在国内被定性为色情文学，三百多年来都被正统文学界视为洪水猛兽，庸俗低级，长期禁印。而到了西方，却有了完全不同的境遇。

1963年，《肉蒲团》的第一个英译本 *The Prayer Mat of Flesh*（又名 *Jou Pu Tuan*）转译自德文译本。德国汉学家库恩(Franz Kuhn)将此书从汉语译为德语，名为 Ein Erotisclr Moralischer Roman aus der Mins－zeit，于1957年出版。此书在德语界一版再版，并有了多个语种的转译本。1963年，理查德·马丁(Richard Martin)正是从此德语译本将《肉蒲团》转译为英文，译本由纽约格鲁

---

① Stephen Owen. An anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911. [M]. New York: W. W. Norton&Company. 1996. P915. 此书所选篇目译为(An Actress Scorns Wealth and Honor to Preserve Her Chastity).

② Li Yu. Silent Operas. tran Patrick Hanan. [M]. Hong Kong: Research Centre for Translation. Chinese University of Hong Kong. 1990.

出版公司出版，共376页，其中附有61幅中国木刻插图。此译本因由德译本转译，里面有一些失误，虽然遭到一些学人的批评，但在20世纪60年代的美国引起了很多关注。华裔学者夏志清（C. T. Hsia）称此现象为"因时人对色情文学的爱好而受到追捧"①。夏志清原籍上海，于耶鲁大学获得英文博士学位，先后执教美国密歇根大学、纽约大学、哥伦比亚大学，是海外汉学界著名的华裔学者。他在《中国古典小说史论》一书中，对传统优秀的明清小说作了详尽而独到的艺术分析，如《金瓶梅》、《儒林外史》、《红楼梦》，但对李渔不置一词。他的态度隐约可现中国传统批评学界对李渔小说的态度。

《肉蒲团》的第二个译本仍然出自韩南教授。如果说库恩使《肉蒲团》在英语文学界初获声名，那么韩南使此书成为英语文学界东亚文学研究者耳熟能详的书名。1990年，韩南的《肉蒲团》英译本 *The Carnal Prayer Mat* 由纽约的伯朗汀书系出版公司出版。较之理查德·马丁的译本，这是第一次直接从汉文翻译为英文。此译本生动、流畅，展现了李渔丰富的想象力和天马行空的"情色叙事"②，引起广泛关注，在英语世界广为流传。1992年《肉蒲团》得以再版，1995年发行第三版。华盛顿大学比较文学系教授何谷理（Robert Hegel）在《中国的十七世纪小说》一书中，对《肉蒲团》进行了精彩的论述。1996年，美国《出版者周刊》将韩南版本《肉蒲团》评为1995年最佳图书。一直到1999年3月10日，此书仍然出现在美国《塞格兰在线》（www. thegline. com）的最佳图书榜。2004年，澳大利亚悉尼知名书评家叶丹尼（Danny Yee）在《丹尼评论》中形容《肉蒲团》是"中国古典文学中最伟大的色情小说之一"。在互联网最大书店亚马逊书店上，韩南译《肉蒲团》得到广泛赞誉，被称为"中国色欲寓言"。笔者在Google上输入"The Carnal Prayer Mat"一词，搜索出72500个网页，可见其流传的广泛性。这是唯一一本中国古典文学英文译本在欧美得到学界与大众传媒同时赞誉的小说。至此，英语世界里李渔的形象已被定位为"才华横溢"、"个性独特"，有"恬淡而又是享乐主义的态度"，喜欢"感官快乐"，有"宽广的想象力"，"强调文学的独创性甚于任何中国批评家"③。何谷理认为他是"革新者"、"讽刺家"，"反对传统学识"④。茅国权评价他为"饱读诗书"，是一个"写作技巧高超的

---

① C. T. Hsia. Review on The Prayer Mat of Flesh by Richard Martin and Franz Kuhn. The Journal of Asian Studies. [J]. Vol. 23, No. 2 . 1964. P298－301.

② Liangyan Ge, Rou Putuan: Voyeurism, Exhibitionism, and the "Examination Complex"(CLEAR). Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews, [J]Vol. 20, 1998. P127－152.

③ [美]韩南著，尹慧珉译：《中国白话小说史》，162－164页，杭州：浙江古籍出版社，1989。

④ Robert Hegel. The Novel in Seventeeth Century China. [M]. New York: Columbia University Press. 1981. P222.

作家”，一个“在诗歌、小说、戏剧及文艺批评方面都有精彩表现的多才多艺的人”[①]。李渔已经成为海外汉学界的研究热点。1999 年 12 月，美国苏雷克哈公司的《信息文本》中的“文学”条目如此界定：《金瓶梅》与《肉蒲团》是两部世界著名的中国图书，李白和杜甫是最著名的中国诗人。的确，在英语世界，如果问一些略为熟悉东方文学的人他们熟悉哪些中国古典小说名目，他们往往记不住《红楼梦》，但会提起李渔。李渔小说也走进很多美国大学课堂。如加州大学东亚研究与小说有关的课程就把韩南译的《肉蒲团》与《红楼梦》、《海上花》等读物一起，列为参考书目。而麻省理工大学开设的“中国传统文学：诗歌、小说和戏剧”课程中，则选择韩南译本《无声戏》中的三篇。分别为《丑郎君怕娇偏得艳》，译名为 *An Ugly Husband Fears a Pretty Wife*；《女陈平计生七出》，译名为 *The Female Chen Ping Saves Her Life*；《男孟母教合三迁》，译名为 *A Male Mencius's Mother Raises Her Son Properly*。

四、几点启示

通过考察李渔小说在英语语境下的译介过程，我们发现这不仅仅是中国古典文学境外传播的一个个案。李渔小说英译有其特殊性，也具有普遍性，给我们的启示也是多方面的。

1. 文学作品的翻译和接受与社会历史相关。首先，从翻译来看，李渔小说的英语译介兴衰与整个中国古典小说译介兴衰相关。按照本文前面的梳理，李渔的英语译介走向丰富的时段正好是 20 世纪，也正是中国古典小说英语译介开始大量出现的时段。而严格来说，美国的中国明清小说研究是在 20 世纪 60 年代才开始起步的，当时研究主要是以考证版本为主。而后，到了 20 世纪七八十年代，慢慢成为研究热点。李渔作品的重要译本都出自这段时期。其次，从文本接受而言，中国在世界上的影响力的迅速扩大，汉学家们越来越多，成为李渔小说流行于欧美的重要原因。

2. 译入国与输出国文学观差异引发研究重点差异。从对李渔作品的选择来看，特别是从近二十年的翻译、研究中，可以观察到海外汉学家往往更重视李渔的独特个性对其创作的影响，同时比较关注其作品中的情色描写。海外汉学家常常借用西方文艺观念来对照李渔的作品，从而发现他身上不同于一般正统文人的特征。跟国内学术界相比，海外学者似乎对李渔的生活哲学和小说创作更感兴趣，而对其戏曲及理论则相对忽视。在对他的评价方面，也与国内学者

---

① Nathan K. Mao. A preliminary Appraisal of Li Yu's narrative Art, [A] from Critical Essays on Chinese Fiction, edited by Winston L. Y. yang and Curtis P. Adkins. [C] Hong Kong: The Chinese University Press. 1980 . P152 and preface.

有较大分歧。这也反映了国内外学者文学观上的差异。这导致对李渔的作品翻译选择，以小说为主，对他的戏曲、随笔、诗歌则有所忽视。

3. 文学作品的传播与接受是一个复杂漫长的过程。每一种语言文化都不可能与其他语言文化完全同时代。李渔小说译介始于片段篇章翻译，而后一步步以节译、编译、全译本形态出现，这体现了目的语文化对李渔的移植与接受。虽然其中误解、曲解在所难免，然而通过对李渔的译介，异域读者认识到了李渔小说的魅力。李渔不仅仅属于中国，也属于世界。汉学家茅国权、韩南在李渔小说西传过程中发挥了重要作用。同时，我们观察到海外对李渔的研究热潮已引起国内学界对李渔的重新思考。李渔是一步步为我们所认识和理解的，在不同时期，会呈现不同的形象。我们相信，随着文化交流增多，各种古典文学读本译介与研究的深入，中国古典文学新的译介及传播必将使世界更加了解中国。

论孔广林散曲中的圣裔身份意识

李谟润

【作者简介】李谟润，男，广西资源人，广西民族大学讲师，南开大学在读博士研究生。

【内容提要】孔广林为清乾嘉间著名经学家、曲家，有《温经楼游戏翰墨》二十一卷，录散曲二百余首，为清人散曲创作数量最丰者。孔氏散曲创作实绩不显，但在清代散曲甚而中国散曲史上却有独特的一面，即在创制散曲时运用多种艺术手段表达了强烈的圣裔身份意识，并在他的曲学观中有一定程度的渗透。

【关 键 词】孔广林　散曲　圣裔身份意识　曲学观

孔广林（1746－1814后），字丛伯，号幼髯、赘翁，山东曲阜人，孔子第七十代孙，清乾嘉间著名经学家、曲家。著有《周官臆测》、《仪礼臆测》、《仪礼笺》等解经注疏之作。另有《温经楼游戏翰墨》二十一卷，中有戏曲《斗鸡忏》、《璇玑锦》、《女专诸》、《松年长生引》及249首南北小令、散套，为清人散曲创作数量最丰者。[①] 孔氏无论经学抑或戏曲、散曲创作，学界皆鲜有论涉。就散曲创作言，据笔者所见，仅李昌集先生《中国散曲史》有所论及，认为孔氏散曲呆滞刻板、似雅实腐，论曲则冬烘酸臭。[②] 本文愿在此基础上进一步发明，拟就作家制曲时身份意识着眼，从圣裔意识流露、圣裔意识艺术表达及圣裔意识对曲学观渗透等方面对孔氏散曲作一粗浅论述。

---

① 孔氏散曲数目，据谢伯阳、凌景埏编《全清散曲》所载有229首小令、散套20支，李昌集《中国散曲史》则称有小令299支、20支散套，小令疑误。文中所引孔广林散曲，皆自谢伯阳、凌景埏编《全清散曲》（增补版），济南：齐鲁书社，2006。

② 李昌集：《中国散曲史》，739－744页，上海：华东师范大学出版社，1996。

一、孔广林散曲中圣裔意识

据《全元散曲》、《全明散曲》及《全清散曲》等文献载，孔氏一门有散曲存世者仅四人，即元孔文升、孔文卿与清孔尚任、孔广林。孔文升仅余小令【双调折桂令·赠千金奴】，孔文卿仅有套数【南吕一枝花·禄山谋反】，孔尚任有【北大石调·鹧鸪天】《开场》小令四支、套数【北商调·博古闲情】一支。孔文升的【双调折桂令·赠千金奴】，刻画了千金女奴杏桃腮杨柳腰、宜笑宜颦倾国倾城的容貌，檀板轻敲百媚千娇、占断风月排场的风情与才华，内容略沾艳情。孔文卿的【南吕一枝花·禄山谋反】内容为描述安禄山欲夺玉环的叛乱心机。两曲与圣裔身份关联不紧。然元贾仲明的【双调·凌波仙】《吊孔文卿》称孔文卿作曲"论纲常、有道弘仁"，创作《东窗事犯》目的是为"明善恶劝化浊民"，与其圣裔身份似有一定关联。《东窗事犯》为杂剧，不在本文论议之列，其散曲创作是否如此，因材料阙如，难于证考。孔尚任【北大石调·鹧鸪天】《开场》小令与套数【北商调·博古闲情】，皆为《小忽雷》传奇剧开场或剧中唱词，曲家圣裔身份不显。

孔广林在孔氏家族、清代散曲史甚而中国散曲文学史上，为非常独特之曲家。其独特性不在作品数量之丰，而在创制散曲时强烈的圣裔身份意识。在【南羽调·胜如花】《生平事如梦中》清楚地表白了孔氏圣裔身份：

> 生平事如梦中，梦却何曾蒙懂。只身为圣裔公孙，难学铁椎无孔，二十年雾迷烟纵。终日儿心忡意忡，何日儿神融气融。转败为功，有藏书一瓮。谁思量楚金偿凤，望传经有子兴宗，望传经有子兴宗。

孔氏声称为圣裔之后，不愿成"铁椎无孔"即呆头笨脑之人，然身陷牵累，"二十年雾迷烟纵"，望子辈能秉承家族传统，注疏经传，振兴家道。

在此种身份下，孔广林以散曲形式反省、回顾一生的注疏讲经行为，谆谆诱导子辈珍惜光阴、苦读经书以绍家声，表明其甘守清贫的生活态度，及箕裘难绍忧愁与哀痛。

1. 反省平生治学。清代圣裔大多涉猎经学。孔广林连同其父继汾、弟广森，皆为当世著名经学家。继汾熟悉历朝掌故、庙廷典礼和金石图像，致力于孔氏家族文献以及相关礼仪研究，著有《阙里文献考》、《孔氏家仪》、《乐舞全谱》、《匡仪纠谬集》等。广森博涉经典，尤精"三礼"，著有《春秋公羊传通义》、《经学卮言》、《礼学卮言》、《大戴礼记补注》等。广林则著有《周礼臆测》、《仪礼臆测》、《仪礼笺》、《周易注》、《尚书注》、《论语注》、《孝经注》等，一生注疏经传一百三十二卷，编为《孔丛伯经说稿》。阮元曾赞其"海内治经之人，无其专勤"。孔广林散曲是其治学生涯的折射，曲中反省回顾了其治学过程。如小令【北南吕瑶华

令】反省自己治经学的情形：

> 生平不羡编修院，官礼手磨研，凭咱以管窥天见。漫把这礼服编，禘祫铨，明堂辨。
>
> 温经楼上浮云变，荒却带经田，伤心稿本飞花片。到如今仪礼笺，通德篇，空存卷。

两首小令其后皆有尾注，前者云："予所著说经稿，有《周官臆测》七卷，《仪礼臆测》十八卷，《吉凶服名用篇》九卷，《禘祫觿解编》一卷，《明堂亿》一卷。"后者云："予撰《仪礼礼笺》十八卷，只存《士冠》一篇，余悉失其稿。辑郑氏遗书为《通德编》七十二卷，编次尚未定稿，具其卷数而已。"两首小令简直就是孔氏治经成就之总结。套数【南商调】则回顾其早年"芸窗讨究"，"终日儿经畬抖擞，乐志优游"，中年因灾运频遭、怔忡染病而荒废治学，暮年则以酒相伴、作曲清歌试图游戏忘忧的生活情景。小令【北中吕道和】回顾其研经情形，谓家本儒流而经业未果，荒废堪羞。孔氏对自身治学情形反省，应与其强烈的圣裔身份意识有关，因而才有经业未竟之痛苦与懊恼。

2. 强烈的劝学意识。与反省自身治学情形基于强烈圣裔身份意识相应，孔氏散曲尚有对子辈强烈劝学意识。有两方面情形，一与科举考试相关，一为从师学习内容。对于科举考试，孔氏对子辈既有应试前的鼓励、提醒，亦有不第后的安慰、告诫。蔼儿将赴乡试，孔氏慰勉其要奋发有为、刻苦磨炼、一心向上，"一心想把能龙慓振，鸣要人惊"，要"淬厉功精"(【北双调殿前欢】《二月蔼儿将应邑试歌以示之》)；薪儿应省试，指示其考试写作要仔细斟酌，是否命中但凭天命，应试时须"一半儿精心一半儿胆"(【北仙吕一半儿】《薪儿应省试吟以示之》)；薪儿与乃謐、任侄岁试，则以自身为学常为冠军为例，冀其子辈能步前尘，指导文章写作讲究气势与分析细微，其【北双调驻马听】《薪儿乃謐侄任侄应岁试吟以励之》如下：

> 横舍十春，忆我当年恒冠军；妙龄在俊，望伊今日步前尘。词源笔阵海云吞，析毫批却潜心运。空冀群，冲儿不必输先进。

对子辈科举不第，孔氏多为安慰、鼓励与告诫。佶侄儿试秀才未中，便告诫其抓紧时光，及时增补不足，将来定会收获，即"金乌迅速，补牢未迟，锐神只要勤摩励，少荒嬉，先难后获，老天不负心期"(【南商调黄莺儿】《勖佶侄》)；诸侄应试不第安慰其称，天才尚且名落孙山故不必悲伤，但亦揭示诸侄文章之不足，诫其"从今淬厉，尽力摩揩，神摹匠巧"，未来方会"揽丹香易如拾芥"(【北双调拨不断】《示下第诸子侄》)。

于子辈从师学习，孔氏既有寻师之艰的慨叹，亦有谆谆之告诫。如【北黄钟刮地风】《戒蔼儿》，诫其子珍惜时光，箕绍弓传，光宗耀祖：

几净窗明室更幽，雒诵何求？便便腹笥步前修，望绍箕裘，好整门楼，成童虽幼，隙驹如溜。为甚的质不低，人非暗，甘心落后？恐时过悔也休，早急回头。

如何读书，孔氏于【北南吕乌夜啼】《蔼儿从甫韩族叔学吟此曲以示之》曾予明示：

读书两病浮与滞，要优游发愤忘疲。循流利导行无事，泛滥奚归？拘执何裨？则索鸢鱼活泼养天机，骊珠探索搜精义。动云行，静山立，自早悟三光上步，决不至一篑功亏。

指出读书忌浮躁与拘滞。为激励其子信心与吸取教训，孔氏自述经历加以劝勉、告诫，如【南高平调锦玉普三台】回忆其年少时，志向远大，终年苦读，求取功名；喜作曲，获东家文表美誉；正当奋翅高飞际，命运多舛，志向受阻，直至暮年；而子辈不惠，书香歇气；长子昭薪入泮望其能振家声。

因家境清寒，其子多次从师未果，孔氏劝其抓紧时光自学与以前人为师，复担心其子无人教导，命同木朽、老大徒伤，导致祖业难继。如套数【南吕宫三十腔】叙蔼儿三次从师未果，慨叹其子"难竟长依夫子墙"，望其"自肯习上，岂假函丈"，"戴记毛诗，春秋卦象"等内容勤读记诵，称其子"蕊榜题名我增光，才算是吾家跨灶郎"。【北双调月上海棠】《幺篇》则谈到以前人为师，"展卷皆师共友"。【北双调梅花清瘦】一曲，望蔼儿想着"家传遗经谁抱"而劝其自学、苦学。对于不好学之子则斥其不识书香、跛扈癫狂，其最终结果只能是老大徒伤，如【北正宫六么遍】《戒废学子》。孔氏散曲强烈的劝学意识，与其渴望家道振兴，箕裘能绍的圣裔身份吻合。

3. 箕裘难绍忧愁与哀痛。据【北双吕天下乐】《梦兆熊罴》序言称，孔广林其生男女十九，但十有一人寿夭。余者为三男五女，长子昭薪、次子废学子（孔氏未曾提及具体名号）、三子昭蔼。【北双调拨不断】《产琳琅》一曲序言与正文则称其生三子皆不才，"常以不克衍我书香为恨"。因年老难再育佳儿，对家道振兴似感绝望。夭子中有名安儿者，孔氏甚爱之，其殇，痛心特甚。有子不肖，斥其败家之子；家道零落，忧其箕裘难绍；家驹寿夭，其恨如山。孔氏因子不类父或因家驹寿夭，祖业难继，家道振兴无望，故多借散曲抒其心中忧愁与哀痛。如【北黄钟昼夜乐】《败子叹》：

纨绔场中误少年，堪怜堪怜憨郭痴颠。随飞絮因风乱卷，是萧蒿怎近得芝兰面，空夸他相府红莲，傲性便，漫笑表毡寒贱。

又如【北黄钟昼夜乐】《幺篇》：

世家世家要子弟延，从前。曾言曾言及箕绍弓传，转笑人拘曼衍。耳空闻几曾心地镌，今赢得罄室如悬。线断风鸢，线断风鸢，竟不把村沙变。

又如【北正宫金殿喜重重】《幺遍》：

空美，恨我多有愁更暮年，又无力聘高贤。难继家传，难觏师传，辜负这架插芸编。老天不与成器子，漫有心显祖光前。我凄然，你凄然，只落得个胸次儿悲怨！

第一曲，斥其子弟纨绔，性傲与痴癫；第二曲，伤心罄室如悬、家道零落，箕裘难绍，不肖子却村沙难变；第三曲，暮年潦倒，子不成器，难继家传，心中悲怨！生儿本为养老，可据【北中吕摊破喜春来】《六月十日口占》所言，其子却整日群喙哓哓，无昏无晓，令人恨生心苗。已生佳儿，而寿不永，家道振兴无望，其恨如天。如【北中吕十二月兼尧民歌】：

吾自年逾五旬，便想抱孙孙。要看他书田艺圃，史耨经耘。那想着渔翁太狠，竟虚幻两度枯鳞。俺盈头霜雪魅为邻，老去孙枝下无根。莫说置书千卷丧吾存，想到疗目三朝痛声吞。销魂总知夙世因，不必天公问。

又如【北仙调水仙子】《恨常萦》：

恨常萦常萦恨恨沉沉恨煞洗儿辰，情不断不断情情脉脉情牵更惨神，想千番千番想想切切想到提戈印。望成空成空望望遥遥遥遥屈丧魂，泪长流长流泪泪汪汪泪注涌愁云。灯街满满灯街灯儿都暗，月升东东升月月儿半昏，天难问难问天天不怜人。

4. 清贫自守的生活态度。孔子曾言："君子食无求饱，居无求安，敏于事而慎于言，就有道而正焉，可谓好学也已。"(《论语·学而篇》)又赞颜渊曰："贤哉，回也！一箪食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧，回也不改其乐。贤哉，回也！"(《论语·雍也篇》)在散曲中，孔广林自觉继承了孔子甘守清贫的生活态度与生活欲求，昭显其圣裔身份。如【北双调蝶恋花】《秋获偶吟》表明其乐于清贫、不计荣

辱的生活态度：

> 穷骨穷筋何超脱，明月清风，作伴心欢颇。淡饭粗衣也快活，无非酬应羞空橐。冷眼相看嘲笑伙，人是人非，不损清贫我。盖藏由来岂望多，无亏经费终身可。

【北双调大德歌】《吟示儿曹》一曲则教导子女清贫自守、知足常乐：

> 田无禾，岁如何？早则索安心守淡薄。莫作贪饕货，缺干糇待怎么？糠秕儿岂为十分儿簸，要知足有饭且和和。

而在【北正宫怕春归】《八月十五日吟》一曲中则强调了为人以品德为先，"德是良苗，心是天基"，树立美名；而【北中吕喜春来】《示家人》，则谈到要保持身清影正操守，"着意保清潭"。对官场与隐逸林泉，孔广林似并不热心。如【北中吕朱履曲】：

> 傀儡阵从来无味，逍遥散多易招嗤，动静关有元机。观水止，悟鸢飞，静中参才动的。

又如【北中吕石榴花】《读涵虚子乐道套偶吟呈彭心泉兄》：

> 说道衮衮利名关，怎比水云滩。只索是修身立命把心安，抹却悲欢，避却尫喧，清风明月同为伴。四时一望天宽，何必要餐松啖柏，仙山畔守烘炼金丹。

二、圣裔意识的艺术表达

孔广林以圣裔身份创作散曲抒怀写意时，常以隶事用典、比兴托物、直抒胸臆、融情于景等艺术方式加以表现。

1. 隶事用典。孔广林自幼好学，覃心经传。一生注疏经传甚丰，著有《周礼臆测》、《仪礼臆测》、《仪礼笺》、《周易注》、《尚书注》、《论语注》、《孝经注》、《毛诗谱》等一百三十余卷。因而以散曲抒情写怀时，隶事用典毫不费力。如【南仙吕入双调风云会四朝元】一曲，叹蔼儿寻师之艰及鼓励其要勤勉苦读，从师受教，休负为父一番良苦用心，文中多处用典。其辞如下：

【南仙吕入双调风云会四朝元】《四朝元头》遗经垂裕，箕裘夙愿虚。叹资囊非旧，恨缺修脯。名师谁荐与？念吾儿未冠，念吾儿未冠。《会河阳》拥席文窗，困守经畬。《四朝元》莫得师承，难寻归趣。《驻云飞》畴把金针度。嗏，展转几踌躇。《一江风》降志相从，学暂东邻附。循墙受轨模，升堂就绳矩。《四朝元尾》沉潜磨琢，勤勤勉勉，苦怀休负。

文中至少有“遗经”、“箕裘”、“修脯”、“金针度”、“升堂”等词运用了典故。“遗经”一词，指留传子孙经书，语出《汉书·韦贤传》：“遗子黄金满籯，不如一经。”“箕裘”一词，喻祖上事业，语出《礼记·学记》。《学记》曰：“良冶之子，必学为裘；良弓之子，必学为箕。”意谓子弟因耳濡目染而承继父兄之业。“修脯”一词，指拜师之礼物或酬金，语出《论语》与《礼记》。《论语·述而篇》载孔子曰：“自行束修以上，吾未尝无诲焉。”《礼记·曲礼上》则有“以脯脩置者，左朐右末”之语。“金针度”，即金针度人省称，谓把某种技艺秘法、诀窍传授他人。语出金元好问《论诗》其三，其诗曰：“鸳鸯绣了从教看，莫把金针度与人。”“升堂”，喻拜师入门，语出《论语·先进篇》：“由也升堂矣，未入于室也。”孔氏散曲隶事用典，随手可拾，如【南仙吕入双调二犯江儿水】、【北中吕喜春来】、【南仙吕入双调风云会四朝元】、【南仙吕入双调摊破金字令】等，不一而足。

2. 比兴托物。孔广林于表达其反省、劝学、哀愁等内容除隶事用典外，还常用比兴手法。有全文比兴者，如【北双调殿前欢】《二月蔼儿将应邑试歌以示之》，小孩将赴乡试，全曲以幽谷之莺迁往乔木为喻，鼓励慰勉其要奋发有为，刻苦磨炼，一心向上。其辞如下：

喜迁莺，忽从幽谷效嘤鸣。一心想把能龙慓振，鸣要人惊。你须知清真嘹亮声，堪鸣盛，自有同声应，只索是纷华心淡，淬厉功精。

亦有文中部分用喻者，如【南仙吕入双调二犯江儿水】：

《五马江儿水》嫡派孙枝无后，哀哀呼父母。叹耆年就老，燕翼维忧，两孙儿池上沤。《淘金令》苦把上苍求，欣叨慈荫庥。诒我孙谋，望绍箕裘，这珠儿要他长握在手。《朝天歌》保我的兰芽永留，佑我弟竹孙同茂，休使伊在九泉绝祀愁。

全曲既哀悼己孙兼为昭虔祈子，冀箕裘能绍，文中多处用喻。如“嫡派孙枝无后”一语中的“孙枝”，指树干上新长小枝，喻孙儿；“燕翼维忧”中的“燕翼”，语出《诗经·大雅·文王有声》，用典兼比兴，指为子孙谋划。“两孙儿池上沤”，以池中水泡喻其孙不寿。“这珠儿要他长握在手”中的“珠儿”，为古越俗对男孩的

称呼，亦为比喻。“兰芽永留”中的“兰芽”，指兰花嫩芽，常喻子弟之挺秀。“竹孙同茂”中的“竹孙”，指竹节上新枝，喻子孙。此外，【南仙吕入双调摊破金字令】《十二月二十四日自忏曲》为自忏之曲，认为其终年伏案，疏于对二老供奉，有违孝道。文中以惊弓之鸟、牛虎昌披、螣蛇夭娇等意象为喻，比况心中不安与狂乱。而【北中吕摊破喜春来】《六月十日口占》一曲则以燎原之烟、云中迷雁、屋头之枭喻家中诸子群喙哓哓之况。孔氏散曲文中比兴托物，比比皆是，不胜枚举。

3. 直抒胸臆。孔广林反省自身与鼓励劝勉子辈，较多隶事用典、比兴托物，而其抒写箕裘难绍忧愁与家驹不寿椎心之痛，则较多采用直抒胸臆方式。安儿多慧，但其寿不永，孔氏写下多支散曲直抒其恨。如【北仙调水仙子】《恨常萦》：

> 恨常萦常萦恨恨沉沉恨煞洗儿辰，情不断不断情情脉脉情牵更惨神，想千番千番想想切切想到提戈印。望成空成空望望遥遥遥遥屈丧魂，泪长流长流泪泪汪汪泪注涌愁云。灯街满满灯街灯儿都暗，月升东东升月月儿半昏，天难问难问天天不怜人。

全曲中“恨”、“情”、“想”、“望”、“泪”等具有强烈情感色彩的字眼多次重复，以灯昏与月暗之意象重复加以渲染，再以天难问、难问天回环之语示其求告无路，其失子椎心之痛，尤显强烈与惨痛。此外，尚有【北商角调黄莺儿】《其母其母》与《悔恨何如》、【北双调折桂令】《想人生最苦离别》等。又如【北正宫金殿喜重重】（么篇）言其暮年潦倒、子不成器、祖业难继、胸怀悲怨。其辞如下：

> 空羡，恨我多有愁更暮年，又无力聘高贤。难继家传，难觏师传，辜负这架插芸编。老天不与成器子，漫有心显祖光前。我凄然，你凄然，只落得个胸次儿悲怨！

4. 融情于景。孔广林抒箕裘难绍忧愁与家驹不寿之痛时，除直抒胸臆外，还常用融情于景之法。试看如下曲作：

> 对蟾宫，忆莲童，无端骤雨新荷送。却早又魄圆三度隔江桥虹，安仁悲水覆，夷甫叹情钟。古来多饮恨，我怎得宽中！
>
> ——【北仙吕金盏儿】《中秋对月伤怀》
>
> 恨难排，恨难排，自夏入秋，总是浮云盖。拊臂瘦谁怜，拥膝儿何在？便是登高九日期，怎脱冤牵孽债！乳燕离梁泪长洒，更雁过声哀。
>
> ——【北正宫甘草子】《九日闻雁》

漏声残，泪珠潸，迷离一梦好辛酸。镂管喷烟参幻景，随心小令破愁关。

——【北南吕采茶歌】

第一曲写中秋之夜，月圆人缺，佳儿与己阴阳陌路，悲情难以排遣。无端骤雨新荷送与魄圆三度隔江桥虹之景，应为曲家心中幻化之虚景，融悲情于其中。第二曲，以自夏入秋浮云笼盖、乳燕离梁泪长洒、雁过声哀等意象，抒写心中失子之痛，情景交融。第三曲写悼亡，对象虽非其子而为汪宜人，但也可归箕裘难绍哀痛类，迷离辛酸梦、漏声将残、镂管喷烟之景，与伤悼之情融二为一。此外，孔氏散曲还以借景抒情、前后对比方式抒情写怀。如【北中吕上小楼】写触庭中石榴之景而伤怀，【北仙吕醉扶归】则叙写庭中石榴，安儿在世时结实甚夥，安儿逝后仅结一实，两相对比，突出其失子之痛，等等。

三、圣裔意识对曲学观的渗透

考察一位作家的文学观念，其对文学的具体论述自然为重要对象，但其文学作品所蕴涵的文学思想亦不宜忽视。孔氏的249首散曲，其中有不少曲作直言以曲抒情遣兴或评论具体曲作，余则虽无直接论述，但也可看出其创作倾向。综言之，孔氏曲学观可从言志抒怀、评文论曲、道德规劝等方面加以概括。孔广林创作散曲时，具有强烈的圣裔身份意识，而其表达其曲学观念之时，也可看出圣裔身份意识对其曲学观之渗透。

1. 曲为言志抒怀之工具。孔广林在其散曲中或曲前序言多次谈及以散曲遣兴抒怀之意，略统计有【南正宫锦缠道】《过金口墈车中吟》、【南南吕一江风】《遣怀》、【北双调滴滴金】《元夕戏改西厢曲遣兴》、【北中吕剔银灯】《又示刘氏》等十余首。如【南正宫锦缠道】《过金口墈车中吟》中有“清兴寄宫商，度新腔怡情消遣韶光”语句。【南南吕一江风】《遣怀》一曲抒暮年郁闷，曲中有“遣怀歌都感叹悲伤韵”句。【南南吕七贤过关】序言中谈及创作小令动机，称“藉此游心定性，养我残年”，曲中有“愁怀莫解，假借自宽”话语。【北正宫黑漆弩】其一称“年老耽游戏，寄兴曲律词髓”，其二云“算诸多鸟韵花香，尽付与填词笔墨”。【北仙吕青哥儿】《苦热吟》，叙写苦热情形，而已创制散曲为“数调寻宫赏心谐，却是痴为快”。【北南吕采茶歌】记梦，悼汪宜人，曲中称“随心小令破愁关”。【北中吕剔银灯】《又示刘氏》一曲有借曲纾愁意，曲中称“借清歌散你多般闷”。【北仙吕油葫芦】叙天伦之乐，边畅饮边吟曲，“吟罢新词勉度腔”。【南商调百一字令】则自创新调，消暑自娱，游戏笔墨。【北黄钟喜迁莺】有著文章自娱意，文中称“词园经圃，两循环笔墨无休”，“不过是年衰朽，好借得胸怀荡坦，旦晚优游”。据此，可知孔广林似有游戏娱乐与言志抒怀之散曲观。孔氏曲集虽名称《温经楼游戏翰墨》，但集中真正游戏笔墨之作并不多见。如【北南吕红芍药】《戏代杏花

答》,表面上看似游戏笔墨,实质上借此抒其暮年愁怀。即便如此,此类作品集中也极为少见。更多曲作为抒写箕裘难绍忧愁与家驹不寿之哀痛。因此,游戏娱乐不过为其减轻箕裘难绍忧愁与家驹不寿哀痛之程度与方式而已。游戏笔墨亦为言志抒怀。

2.曲成评文论曲之一体。孔氏集中有【南仙吕】《自题璇玑锦杂剧》、【北大石调】《摘录元人百种曲四十剧题后》、【北双调新水令】《题聘之族祖桃花扇小忽雷传奇》等三支套数,【南商调字字锦】《读曲漫歌》、【南高平调十二红】《自题游戏翰墨》、【北大石调百字令】《恭题十五世祖五十五代公乐府》与《幺篇》、【北小石调青杏儿】《阅自作南北曲漫题》与《幺篇》、【北双调梅花清瘦】等七支小令对前代作品或自己的作品进行评论,从中亦可窥其曲学观念。试看其对族祖孔尚任《桃花扇》与《小忽雷》及元代戏曲之评论:

> 衣冠优孟演孙敖,创黎园有唐天宝。旌贤荣乡衮,瘅恶比萧曹。不诡风骚,词曲中最仰慕岸堂老。《驻马听》考古挥毫,胜代兴亡付扇桃;抒怀摛藻,晚唐奸佞寄檀槽。鸱张狐媚胆魂消,忠臣烈士须眉照。搏九霄,雄文不比风情调。《步步娇》俺想那一本琵琶传纯孝,戏曲关风教。直比如鸡唤晓,爽气西山淡摹描。笔儿超,元是与解者相度料。《落梅风》还有那杀狗劝夫孙家妇,杨氏娇,小机关棣华重萼。披聋被迷开牖巧,不由人赏奇妙。《殿前欢》每怪那王实甫名擅词坛展腾蛟,西厢偏绘凤鸾交。南风意旨全忘掉,诗和琴挑。铺张格外饶,人还效,此剧翻南套。写来艳情,总是词妖。《雁儿落》最厌煞形容粉脂娇,一迷里赶趁风流闹。牡丹亭伤春梦一场,梅树边惜玉魂频叫。……
>
> ——【北双调新水令】《题聘之族祖桃花扇小忽雷传奇》
>
> 《醉扶归》想我想我无文藻,留意留意旧歌豪。元明前辈俱才妙。《醉公子》私笑,笑从来假借挥毫。《解红序》有的艳情殢媚,有的讽词历峭。《红林擒》有的穷搜诡怪,有的声价榜标。(赛红娘)把这歌楼宗旨顿然抛。(醉娘子)歌楼格,旨深窈。为浴养心田,非是夸姝巧。(红衫儿)一味穷工文绣,人岂尽膆析理昭。若是纯参鄙谚,又只是市曲路谣。(小桃红)依今原不谙宫调,敢说我规摹便神和气肖。不过随时乘兴遣无聊。(满江红)何必有意窥元窍,只恐腔儿未尽调,空惹的知音诮。(红叶儿)耆年屈素鬓萧,无心重复苦推敲。(红绣鞋)随心令,应手耳,风烟花柳访渔樵。(红芍药)他年或遇赏心交,将画比雪中蕉。
>
> ——【南高平调十二红】《自题游戏翰墨》

第一曲赞孔尚任作曲不诡风骚,曲关风教,相比之下,王实甫的《西厢记》偏绘凤鸾交,无论如何名擅词坛展腾蛟,终为词妖。第二曲谓己作无文藻,而元明

前辈俱才妙，其不足在于假借挥毫，有艳情、讽刺、诡怪、自我夸耀等风格，皆忘作曲宗旨，作曲应以浴养心田为宗，反对辞采华丽，亦不主张言语太过鄙谚。另，【北大石调】《摘录元人百种曲四十剧题后》文中也提及“要知俳戏歌场，也鼓舞天良翊名教”等。曲，成评文论曲之一体。从孔氏评论戏曲看，其曲学观与儒家重教化、讲究兴观群怨一脉相承，与其圣裔身份相合。

3. 曲具反省、劝诫之功效。上文论析了孔氏以散曲反省自身治学与激励子辈向学情形。其实，孔广林反省非止于治学，劝诫除子辈外，对象尚有他人。如【南南吕一江风】其二，鼓励外孙：“望甥儿探讨群经，巧浚文源，豫养搏风翅，秋香揽桂枝，春雷跨凤池，早成莫负勤拳意。”【北越调看花回】《赠内弟韩春霆》劝其内弟勤于为生之计，“莫虚骄，当思由小积大”。【北双调碧玉萧】《虔侄补掌江西道监察御史寄此勖之》劝其为官御史，“要把经术劢，武昌侯莫让独耿介”。【南仙吕入双调摊破金字令】《十二月二十四日自忏曲》反省自己终年伏案，疏于对二老的供奉，有违孝道。【北仙吕锦橙梅】、【北仙吕寄生草】、【北双调好精神】等言己作曲戒酒情形。此等说明孔广林眼中，曲具有反省、劝诫之功效。孔氏曲中反省、劝诫意识，究其出处，应与孔子君子人格要求有关。君子应何种品行，笔者曾撰拙文《论孔子的君子观》[①]，可供参考，兹不赘言。

孔氏一族闻名于世，得益于圣人孔子。历代帝王对孔子隆崇封圣及对其后代子孙恩宠有加，催助了孙氏家族的兴旺。而孔氏后裔，也秉承了自孔子以来对儒家经典注疏讲解的传统，历有大家，如汉孔安国、唐孔颖达等。孔广林生于孔府世家，祖辈父兄深于注经讲疏。经此浸淫，孔氏作曲时，流露出强烈的圣裔身份意识，呈诸曲中，为反省自身治学、强烈劝学的意识、箕裘难绍忧愁与哀痛、清贫自守的生活态度等，以隶事用典、比兴托物、直抒胸臆、融情于景等艺术手段实现。圣裔身份意识在其曲学观中，亦有一定程度的渗透。

---

① 李谟润：《论孔子的君子观》，载《广西民族学院学报》，2001(5)。

悲情的倾诉

——多重视阈中的李煜词《浪淘沙》

车　瑞

【作者简介】车瑞，女，山西垣曲人，山东大学在读博士研究生。

【内容提要】对李煜《浪淘沙》的解读可有多种，这里集中从“细读”法、精神分析和存在主义视角来进行分析。李煜尽管帝位未久，但艺术生命却长过中国古代许多君主，这不仅是历史对他的特别垂青，更是词人内心情感的宣泄和生命意志的最终实现，也正因此方使“李煜”这个意象穿越历史星空而熠熠生辉。

【关 键 词】悖论　梦　自由选择

历史确如大浪淘沙，它能抹去暂时的辉煌，留下永久的记忆。李煜，这个在位仅15年便称臣于宋的国君，比起建立封建时代第一个王朝的秦始皇，使农业发展到第一高潮的汉武帝，催生封建文化烂熟的隋唐君主，的确算不得开明卓著，当然更谈不上丰功伟业，但在泱泱古代文学王国中李煜却稳固地建立了自己的“词学帝制”，并在岁月的涤荡中愈加熠熠夺目。请看他的著名词作《浪淘沙》：

帘外雨潺潺，春意阑珊。罗衾不耐五更寒。梦里不知身是客，一晌贪欢。　　独自莫凭栏，无限江山。别时容易见时难，流水落花春去也，天上人间。

一曲哀叹，如天上纶音，铺开了一个怅恍迷离的悲情世界，令我们感慨万千，唏嘘不已。下面我们就从不同角度来解读李煜这首词的丰富蕴涵。

一、对《浪淘沙》的“细读”

该词双调54字,上下阕各27字5句4平韵。句式错落有致,倘若将词竖行排列,我们会发现基本图式为长短不等的线条状,这一形状极其类似雨天响檐时雨滴自屋檐坠地的图形,长短相间,疏密有致。而《浪淘沙》整首词都伴着潺潺的雨声娓娓道出,听来如泣如诉,如怨如慕。词的上阕以倒叙起首,写梦醒后的情景,帘外是暮春的夜雨,而帘内是被寒意未融、潺潺的雨声扰醒的词人。那么,作者为何不用“屋外”或“门外”而用“帘外”呢?首先,“帘”、“潺”、“珊”、“寒”、“欢”、“栏”、“山”、“难”、“间”等字共协 an 韵,字音纯澈,节奏舒缓。且“帘”与“潺”又可形成句内韵,更使韵律显得低回往复。这里“帘”有多层含义,作者透过帘得知室外有雨,而外面时断时续的雨雾又形成更大的雨帘。作者虽可看透室内之帘,却看不透外面的雨帘,此句恰好对应了下阕的“无限关山”(詹安泰校注的《李璟李煜词》与张璋、黄畬编写的《全唐五代词》均为“关山”)。室外雨帘层层叠叠,加之关山万重,词人怎样才能望见魂牵梦绕的故国呢?

透过“帘”作者感知下雨,那么何以用“潺潺”而不是“绵绵”或者“蒙蒙”等双声叠韵词呢?首先,“潺潺”形容水声,表示听觉效果,词人夜里在睡梦中被雨声扰醒也许并未踱至门外,只是借着雨水滑落屋檐的声音判断天在下雨。而“绵绵”、“蒙蒙”则为视觉词,在形容声音方面就逊色许多。另外,水声“潺潺”使人不由地想到身体的“孱”弱,带着春困和挥之不去的忧愁加之生活环境的恶劣(“罗衾不耐五更寒”),“听雨声,伤春意,感寒重”[①],整首词开篇即给人愁病恹恹之感。“罗衾”句镜头遂由屋外移入屋内,描写在寒意袭人的雨夜,单薄的被褥,又身处五更时分,真是一层冷似一层,凸现了人物处境的凄凉。寒冷的雨夜,人因寒冷而辗转不寐,而帘外的雨声,似是哀叹春天的逝去,又似是怜惜词人难以言说的心绪。“梦里”二句由实入虚,作者只有在梦中才可聊以慰藉,寻找昔日的快乐的痕迹。英美“新批评”的一个重要理论是“悖论”,它的提出者布鲁克斯认为诗的语言是悖论语言:“可以说,悖论正合诗歌的用途,并且是诗歌不可避免的语言。”[②]作者说“梦里不知身是客”,那么什么时候才知呢?梦里的不知与现实的知、梦里的不知与现实的不愿知构成了悖论。也许梦里不知自己是客而及时行乐,也许梦里知道自己是客而借酒消愁,抑或现实中知道自己是客而更想回到梦中长醉不醒。但随着上阕的戛然而止,词人的梦也便倏然寂灭,梦中惊醒,雨声依旧,寒气依旧,现实依旧,梦中“一晌贪欢”的暂得安慰正反衬了现实的凄凉与残酷。在帘外与帘内、梦中与现实的二项对立中,作者寄予

---

① 詹安泰校注:《李璟李煜词》,80页,北京:人民文学出版社,1958。

② 赵毅衡编选:《新批评文集》,354—355页,天津:百花文艺出版社,2001。

了无限的情思。

下阕“独自”二句，从梦中贪欢醒来之后才发现一切都那么惨淡无趣，甚至对凭栏远望也犹豫不决，因为怕引起江山家国之思，所以劝慰自己也劝慰后人“莫凭栏”，凭栏只会徒增忧思。作者因心中苦闷而凭栏远眺，希望得到一丝安慰，孰料越望越愁。于是发出“莫凭栏”的感叹，“凭”与“不凭”之间构成了新的悖论，口里说“莫凭栏”而实际上忍不住去凭栏，“凭”与“不凭”这段心理距离成了词人回首往事与直面现实的鸿沟：凭栏时满眼江山美人与“梦里不知身是客，一晌贪欢”相勾连，而“莫凭栏”又与梦醒时分暗合，凭与不凭、梦中与梦醒字里行间形成互文。而此二句又与词首隔帘听雨形成对比，虚中有实，实中含虚，一气贯注，浑然天成。“别时”句上承“无限江山”，江山一别见时难返，情真意切，自然真淳。“流水”二句近承“别时”，远应“帘外”春雨，流水落花带走了春光，也带走了词人的希望，失落在梦中的一切，不可能在现实中重现，分别以后，虽然魂牵梦萦，犹如人间天上之隔，相逢遥遥无期，真是年年岁岁月相似，岁岁年年人不同。结尾句又是流水与落花、天上与人间的二项对立，“‘流水’句，以比‘见时难’也。‘流水’、‘落花’、‘春去’，三事皆难重返者，当未流、未落、未去之时，比之已流、已落、已去之后，有如天上人间，以见重见别后江山，其难易相差，亦如此也”[①]。“春去也”以一个“也”字感叹句式引发下文，最后以“天上人间”的顿挫短句作结，对照鲜明，音响激越，更添一分悲凉与凄楚。

二、精神抑郁的自我排遣

李煜天资聪颖，风流俊美，诗词书画样样精通，而且“洞晓音律，精别雅郑”[②]，是个人秀才亦秀的艺术家。李煜敏感细腻，这与他的生长环境不无关系。王国维说：“词人者，不失赤子之心者也，故生于深宫之中，长于妇人之手，是后主为人君所短处，亦即为人君所长处”。[③]因此，所有的先天(其父李璟就是个多才艺、好读书却天性儒懦、素昧威武的人)和后天因素决定了李煜只能是个特别的君王——“一个诗人的君王”[④]。可以说李煜在政治上的失败是必然的。荣格认为，艺术家“从出生那一天起，他就被召唤着去完成一种较普通人更其伟大的使命。特殊的才能需要在特殊的方向上耗费巨大精力，其结果也就是生命在另一方面的相应枯竭”[⑤]。这也恰好印证了宋太祖所言：“李煜若以作诗工夫治国

---

① 刘永济选释：《唐五代两宋词简析》，21页，上海：上海古籍出版社，1981。

② 詹安泰校注：《李璟李煜词》，北京：人民文学出版社，1958。

③ 周锡山：《人间词话汇编汇校汇评》，51页，太原：北岳文艺出版社，2004。

④ 高兰、孟祥鲁著：《李后主评传》，13页，济南：齐鲁书社，1985。

⑤ [瑞士]卡·古·荣格著，冯川编译：《心理学与文学》，142页，上海：三联书店，1987。

家,岂为吾所俘也!"[1]

李煜在亡国之后的"臣虏"日子里常以泪洗面,而这时的创作却达到了最高境界。弗洛伊德认为:"艺术创作的原动力是艺术家被压抑的种种本能欲望,尤其是他童年时代被压抑的俄底浦斯情结。在这个意义上,艺术家的艺术创作活动与普通人的白日梦或幻想非常接近。……艺术家在自己虚构的艺术世界中赢得他从前的梦想:荣誉、权力和女人。因此,艺术家犹如白日梦者,艺术创作仿佛是白日梦。"[2]这里除去俄底浦斯情结,综观李煜后期的创作,无一不是他极度压抑的本能欲望的集中表现,更何况他的许多词中都用到了"梦"的意象,如"多少恨……昨夜梦魂中"(《望江南》),"故国梦重归,觉来双泪垂,……往事已成空,还如一梦中"(《子夜歌》),"昨夜梦魂中:还似旧时游上苑"(《忆江南》),"世事漫随流水,算来一梦浮生"(《锦堂春》),以及《浪淘沙》的"梦里不知身是客,一晌贪欢"等。"梦"已然成了词人创作的典型意象,正如酒之于李白,菊之于陶潜。只有在梦中作者才能重新获得失去的荣誉、权力、地位、女人。这种带有幻想性的心理活动和创作行为给作者以暂时的慰藉,按照弗洛伊德的观点,"一个幸福的人绝不会耽于幻想,只有不如意者才去幻想。幻想的原动力是没有得到满足的愿望,每一次幻想是一个愿望的满足,就是对令人不满意的现实作了一次改正"[3]。面对动辄得咎的生活现状,作者无法如从前那样任性而发,只能在无奈中将愁思转化为文字,借艺术的形式排遣胸中苦闷,宋代蔡絛《西清诗话》有"后主归朝后再念江国,且念嫔妾散落,郁郁不自聊,常作长短句,含思凄婉,未几下世"[4]。这时期虽然他常写梦境,却是"和泪揉在一起的梦,排不去的往事的梦,值得诅咒的梦。他也写恨,然而所写的是'自是人生长恨水长东'(《乌夜啼》)'人生愁恨何能免,销魂独我情何限!'(《子夜歌》)'问君能有几多愁?恰似一江春水向东流!'(《虞美人》)不仅仅是点滴片断的愁恨,更是无比深长的愁恨,浩渺无边的愁恨。因此,他在这时期的作品所表现出来的是,意境大,感慨深,力量充沛,具有非常强大的感染力,不仅是凄清,而且是悲慨,不仅是沉着,而且是郁结"[5]。可以说,李煜这时的创作是以血和生命为代价的。

李煜词给人以无尽的忧思,其实这是中国古代知识分子所固有的意识形态,从屈原的"楚骚"、"天问"到杜甫的沉郁顿挫,从范仲淹的"忧乐天下"到纳兰容若的"长相思",自然包括李后主之词,尽数涵概了古人忧国忧民忧己的忧生意识,这种类似的忧患意识,代表了中国知识分子特有的感知心理,他们总是其所处时代最敏锐的触角,不仅是他们所独具的情感质素,更重要的是他们的文

---

① 高兰、孟祥鲁:《李后主评传》,80页,太原:北岳文艺出版社,2004。
② 马新国主编:《西方文论史》,347—348页,北京:高等教育出版社,2002。
③ 戴维·洛奇编:《二十世纪文学评论》,上海:上海译文出版社,1987。
④ 张璋、黄畬编:《历代词萃》,64页,郑州:河南人民出版社,1983。
⑤ 詹安泰校注:《李璟李煜词》,21—22页,北京:人民文学出版社,1958。

化质素，这是社会与历史发展所证明的事实。

三、不自由中的自由选择

《浪淘沙》是李煜抒写亡国之恨、家国之愁的代表性作品，陈廷焯的《词则·云韶集》卷一说"此词播之管弦，闻者定当坠泪"，足见重光词之情真意挚，真是字字泣血。王国维《人间词话》说："尼采谓'一切文学，余爱以血书者。'后主之词，真所谓以血书者也。"[①]的确，李煜是用生命来感时伤世，被宋太宗赐死也是这个原因。而李煜本是一个能够委曲求全甚至苟且偷安的人，他同时信奉佛法，当政之时最大的希望只是不要亡国被俘，宋师围攻金陵时他才下令抵抗，足见他是个逃避现实苟全性命的人。但在入宋之后李煜却能不顾宋太宗的淫威，接连写出《浪淘沙》、《虞美人》等脍炙人口的名篇来抒发自己怀念故国之情，这中间经历了怎样的从不自由到自由的变化呢？

萨特认为："存在同人的自由不可分，人是自由的……自由是意识存在的方式，所以意识应当是自由的意识，而每个人都有意识，所以自由是人类普遍的属性。"[②]萨特坚持人存在的本质就在于自由，萨特的自由其实是一种选择的自由："这种自由贯穿于人的整个存在。人不能处于选择的自由以外，不选择也是一种选择，放弃行动也是一种选择。"[③]也许自由之为自由就是因为选择永远是无条件的和必然的。我们既然生活在世界上就要面临无数的选择，行动是一种选择，不行动也是一种选择，任何人都无法回避。如果说李煜在位时完全接受宋的挟制和压迫（如被迫降称江南国主、改变朝服、降封子弟等侮辱）是他在不自由的情况下作出的消极选择的话，那么他在被俘后大胆进行文学创作抒发真情实感就是一种对人生的积极选择。萨特的《为何写作？》说："有人认为艺术是一种逃避，也有人认为艺术是一种征服手段，双方各有自己的道理。可是人们可以逃去做隐士，可以躲进疯狂，也可以遁入死亡。人们可以用武器来进行征服。那为什么又非要写作不可呢？为什么人们一定得用写作来进行逃避或征服呢？"[④]李煜正是凭借艺术进入了自由王国，宋太祖可以控制他的身却束缚不了他的心，在词中他自由不羁，可以念嫔妃，可以怀江国，可以举杯浇愁，可以发"天上人间"的感慨，可以重温故国山河旧梦……只要他存在着，作为自为的存在者，就没有人可以阻隔他泉涌的文思和自由选择的意志。萨特认为，存在就是行动，停止行动也就是停止存在。自由是行动的先决条件，行动中包含着自

① 周锡山：《人间词话汇编汇校汇评》，58页，太原：北岳文艺出版社，2004。

② 徐崇温等著：《萨特及其存在主义》，52页，北京：人民文学出版社，1982。

③ 同②，53页。

④ 伍蠡甫主编：《现代西方文论选》，191页，上海：上海译文出版社，1983。

由。他的著名论断就是“存在先于本质”,人首先必须存在然后才创造他的本质。“人是自由的,懦夫使自己懦弱,英雄把自己变成英雄”[①],这句话几乎可以作为李煜人生转变的本质概括。李煜从政治上的懦夫到艺术上的英雄,这是一个多么痛苦的蝶变过程!他是付出生命的代价进行创作的,这时期的作品也的确成为他速死的重要原因。但是,即便生命消失了,他的生命意志却永远存活在他的词作中,并作为一代词宗鲜活地存留在人们的记忆里。不但如此,李煜的词穿越了漫长的时空,不断焕发出新的光彩,人们不断赋予它新的含义:“在这些词里,由于他对故国眷恋的热情是写得那样真挚,深厚,不能不让读者也唤起对祖国的激动的感情,而他那‘无限江山,别时容易见时难’的惨痛教训,也不啻是对于保卫祖国的重要性的呼唤,事实上听说这些作品,在日本帝国主义侵占华北的时候,就曾强烈地刺激着青年人对祖国的恋情的。”[②]在中国上下五千年的历史长河中,试问有几个帝王能够企及李煜?这难道不是一种永恒而又日久弥新的自由吗?政治生涯的短促,造就了李煜艺术生命的不朽!这是命运的反讽,还是历史的公允?

王国维在《人间词话》中评李煜为:“词至李后主而眼界始大,感慨遂深,遂变伶工之词而为士大夫之词。”这是相当中肯的。最后,我们借用清人刘熙载于《艺概・诗概》中对杜甫的评论来对李煜后期词作结:“吐弃到人不能吐弃为高,含茹到人不能含茹为大,曲折到人不能曲折为深。”

春水东流去,往事已成空,唯有心头别番滋味还待我们继续品味。

---

① 柳鸣九:《萨特研究》,14页,北京:中国社会科学出版社,1981。

② 高兰、孟祥鲁:《李后主评传》,5页,济南:齐鲁书社,1985。

锦瑟情禅

——李商隐诗歌艺术谈片

蒋 艺

【作者简介】蒋艺，女，广西兴安人，桂林师范高等专科学校讲师。

【内容提要】李商隐的代表作《锦瑟》诗意象繁复，用典恰切，铁血坚忍，深情绵邈，悲怆千古，抒发了作者对人生的禅学顿悟。

【关 键 词】李商隐 锦瑟 禅意 深情绵邈 铁血坚忍 悲怆

李商隐的《锦瑟》诗被作者放到了其作品集的首页，但其余诗歌则均按年代编次，而本诗实在是他晚年所作的。为什么呢？这其间藏有什么奥妙吗？只要认真研读他的传记，仔细检阅其相关资料，反复诵读他的诗歌作品，再掩卷沉思，我们是不难寻出答案的。

姚陪谦的《李义山诗集笺注》云："义山一生，善作情语。"贺裳的《载酒园诗话》也说："义山琦才艳骨。"生活于晚唐的他，虽饱受了生活的磨难，但却始终热爱生活，"铁血坚忍，深情绵邈"，对生活始终抱持着美丽的向往。游离于现实与理想之间的诗人，便有了种种求之不得的哀楚，人生际遇的凄凉迷乱、感慨失落及变幻无常的人生体验，凝聚其笔端，铸就了一种哀感顽艳的艺术风格，使其作品脍炙人口，卓绝千古。"相见时难别亦难，东风无力百花残"，这种把一己之哀愁的渺小融入美妙奇幻的大自然景物中，从而获得解脱的悲剧审美体验，为我们营造了另一种彩虹般瞬间即逝的悲怆美！本文尝试以《锦瑟》为例，浅谈作者的情禅人生。

一、薄宦梗犹泛，身世玉琴张

"佛学传入中国后，士大夫阶层最感兴趣、从中汲取营养最多的，是'一花开

五叶，结果自然成’的禅宗。”[1]完全中国化了的佛教宗派，对士大夫的思想生活产生了巨大影响。李义山曾经交往的僧徒先后有澈师、臻师、惠祥上人、融禅师等禅宗大师，深悟其中三昧。中晚唐禅风尤盛，以修心为主的禅宗被视作“心的佛教”，主张“佛向性中作，莫向身外求”。禅宗认为世上一切事物都是变幻不定的，只有“真如佛性”——人的“心”才是永恒的存在。当人们无法改变既往事实时，却可以转变自己的认识从而得以解脱烦恼。于是，一切的是非得失、成败荣辱、生死时空等的差异，只不过是心的幻象，当然就不必为此烦恼了。这便是禅宗超越痛苦的“不二法门”。以此观照物我，李义山的诗歌自然就富于哲理意味了。

时代的足音，常常在诗人的作品里回荡。李商隐生活的晚唐时期，正是大唐帝国分崩离析、濒临瓦解的前夕，繁荣兴旺的盛唐景象已经一去不复返了，故诗人的吟唱当然地也就成了历史的余响。如果说造化弄人，那么，不能改变现实的人们就只好改变自己了，为人处世就当乐于接受缺陷美，因为人生很难一帆风顺的。因此，李义山的诗就曾这样写道：“初生欲缺还惆怅，未必圆时即有情。”（《月》）其实，月的阴晴圆缺是大自然的物性使然，“诸相非相”，不过是作者的“境随心转”，纯属作者个人的心灵感应。一如刘禹锡的诗歌“自古逢秋悲寂寥，我言秋日胜春朝”（《秋词》），美的理念大可不必一成不变，有时候，逆向思维可以让我们摆脱暂时的困境，迎来柳暗花明的新前程。对于李商隐而言，解脱的情怀便是随缘自适，天人合一：“陶然恃诗酒，忘却在山家”；“声名佳句在，身世玉琴张”；“此情可待成追忆，只是当时已惘然”以及“却羡卞和双刖足，一生无复没阶趋”等，即是他随缘自适、自我调侃的真实写照。其实，真情难了，色相惑人，欲求超然，何其难也。李商隐对人生与理想的执著追求，成就了他诗歌的独特风采——“情禅诗人”，并以豁达的胸襟为我们开创了“铁血坚忍，深沉绵邈”的诗歌风范，让世界为之瞩目。元好问的《论诗绝句》曰：“望帝春心托杜鹃，佳人锦瑟怨华年。诗家总爱西昆好，独恨无人作郑笺。”其实，“诗无达诂”，一首好诗，千百人读来有千百种解法，不正是其玄妙处吗！

漫长的游宦生涯，李商隐常常奔波于碌碌风尘中，像浮萍、草梗一样飘浮不定，有如孤鸿、哀蝉般的清冷寒寂。他先被“牛党”令狐楚父子提拔，后成为“李党”王茂元之女婿，无意陷入“牛李党争”的夹缝中二十年，仕途坎坷、横遭谗毁。“悠扬归梦唯灯见，濩落生涯独酒知”；“刘郎已恨蓬山远，更隔蓬山一万重”；“楚天长短黄昏雨，宋玉无愁亦自愁”；“攻文枯若木，处世钝如锤”；世事了无常，人事苦幻化，一生多别离，在李义山眼里，人生有太多的无奈！因此，在李义山笔下，除了“锦瑟无端五十弦”外，还有太多的“无端”：诸如“秋蝶无端丽”，“人岂无端别”，“今古无端入梦中”，“云鬓无端怨别离”等。这些“无端”所体现的偶然性

---

[1] 吴言生：《论李商隐诗歌的佛学意趣》，载《文学遗产》，49页，1999(3)。

及随意性，也很好地诠释了佛教的“无常”。

李义山诗歌的耐读与难解，还有部分因素是源于诗人自己的“难得糊涂”、“大智若愚”。《锦瑟》诗中既有“庄生晓梦迷蝴蝶”；“望帝春心托杜鹃”的官宦生涯的哀怨，也有“沧海月明珠有泪”；“蓝田日暖玉生烟”的可望而不可即的羁旅人生的情愁，让诗人千百度地揣摩之后，还是复归于迷惘——“只是当时已惘然”。即使弄清楚、搞明白了又能怎样呢？像庄子这样聪明而有才智的人，还有什么不清楚的呢？他尚且肯做白日梦，以至于“梦迷蝴蝶”，更何况普通老百姓呢？对生存的意义及价值，人们总在跨越时空地追逐着，从《离骚》到《春江花月夜》，但是，人生是永远不可能两次踏入同一条河流的。

“一切有为法，如梦、幻、泡、影、如露亦如电，应作如是观。”(《金刚般若波罗蜜经》)。李义山诗歌的“梦”字在其 600 余首诗中就有 77 句之多！庄子的“梦蝶”典故，不知给多少愁苦的人们带去了适时的慰安！道家对文学的影响之大，远远超越了儒家。义山能安详地把情禅典故融会贯通得如此行云流水，去留无痕，人生如梦，梦如人生，且不坠入颓废，实在堪称大家，其才情令无数后人所景仰，例如李煜、苏东坡、李清照、吴梦窗、曹雪芹、巴金等。叶嘉莹曾坦言：“叶君在古代诗人中所最推崇者，盖有三人焉，曰陶渊明，曰杜甫，曰李商隐。……而如果以感受之精微锐敏、心意之窈眇幽微，足以透出于现实之外而深入某一属于心灵之梦幻的境界而言，自当推李义山为第一作者。”[①]

二、五更疏欲断，万古山空碧

理想，一如“锦瑟”，在人们的心眼里是美妙华丽的；可一旦弹奏(实现)起来，却悲情无限，“自是人生常恨水长东”，不如意事常十有八九，令人不忍卒听。李商隐幼年丧父，中年丧妻，在壮年而欲有所作为时，又无辜地被卷入了党争，屡遭排挤，致使一生漂泊，辗转于各个幕府之间，最终郁郁而亡。美国学者斯特伦(Frederick J. Streng)说：“在世界陷于软弱、罪恶与不和谐的情形下，人类的努力总是单薄而脆弱的……行善、寻求真理以及使这些最高尚的努力变得尽善尽美，总是被贪婪、错觉与软弱所弥盖或压抑，所以要解脱生活的苦难，只能来自个人与某种完全不同的实体(神圣或至善)牢固地结合在一起。”[②]正是佛教禅宗给了诗人以生活的勇气与力量。

西方传说故事打翻了的“潘多拉的盒子”里还遗留有“希望”，于是，人世间因为有了“欲望”而沦为一片苦海。有求皆苦，无欲则刚。诗人能够超越苦海，

---

① 叶嘉莹：《迦陵论诗丛稿》，2 页，北京：中华书局，1984。

② [美]斯特伦著，金泽、何其敏译：《人与神：宗教生活的理解》，38 页，上海：上海人民出版社，1991。

随缘自适，是其超然于物外，不孜孜于名利，进入了清静无为的境界，与“俗人”[1]有了本质的区别。

晚唐是佛教兴盛的时期，除武宗外的君主大都支持佛教。唐高祖李渊登基前就曾在华阳祀佛求福，即位之后就大力修建佛寺。唐太宗虽依老子为李姓之宗，但对佛教也无贬损，武后汉政，诏令天下释教“宜在道法之上”，崇佛达到高潮。唐代总体上对宗教是持开放政策的，儒、释、道三教融合又进一步促进了佛教的发展，整个社会崇佛形成风气，士大夫尤甚。此外，大量佛经的翻译和释义，促进了佛教典籍的中国化、通俗化，也为修习佛学打开了方便之门。文学圈内王维笃信佛教；白居易最终也遁入佛门；自然，李商隐也难例外。

李商隐早年就深受佛教的沾溉，“伏以妙法莲花经者，诸经中王，最尊最胜，始自童幼，常所护持”(《上河东公第二启》)，到了晚年，退居东川以后，更耽于禅道。“三年以来，丧家失道……方愿打钟扫地，为清凉山行者。”(《樊南乙集序》)，这段自白充分表明了他对佛教的虔诚，这种虔诚源于个人生活的痛苦，而个人生活的痛苦和不幸又使他托身佛门，以求解脱，“于此州长平山慧义精舍藏经院，特创石壁五间，金字勒上件经七卷”(李商隐《上河东公第二启》)，以求“既成胜果，思言幺妙音”(李商隐《上河东公第二启》)，其幕主柳仲郢夸赞他佛学修养精深，“精释典、瑜珈，智度大论再钞，自余佛书，多手记要义，小楷精谨无一字肆笔”(《旧唐书·柳仲郢传》)，并为其记文。临终之时，仍不忘语僧录、僧彻“某志愿削染为玄弟子”(赞宁《宋高僧传》)。天台宗的核心思想是“一念三千”和“三谛相即”，“一念三千”和“三谛相即”说都是直接观照人的凡心的，意在通过心灵深处的自省，以摆脱一切烦恼和痛苦。对李商隐这样一个善于内省的诗人来说，禅宗的影响力无疑是巨大的。

中国士大夫的宗教信仰大体也不过如此。他们往往抱着“居庙堂之上”便“兼济天下”的理想，而现实生活中，一旦发现自己不过是沧海一粟，国家大事往往任由皇帝一己之好恶来决定，伟大的理想在严酷的现实面前就显得软弱乏力了，这样，他们的精神世界里就平添了难于排遣的痛苦和折磨。佛禅道理帮助人们把今世的理想寄托于来生，给人们以心理上的平衡。“宣室求贤访逐臣，贾生才调更无伦。可怜夜半虚前席，不问苍生问鬼神。”(《贾生》)义山先生文字的表面平和里，隐藏了内心多少道苦楚的巨浪！“烦君最相警，我已举家清!”(《蝉》)在义山先生的作品里，“清”字被反复用了105次，除了表达诗人凄清的经历、冰清玉洁的为人外，恐怕也隐喻了世事的繁杂混浊吧！孤苦无依的李商隐，十几岁便不得不进入当时为太平军节度使的令狐楚的幕府，虽深得令狐楚的赏识，能够获得“将军樽前，一人衣白”(李商隐《奠相国令狐公文》)的殊荣，但也难免是“人誉公怜，人攒公骂”(李商隐《奠相国令狐公文》)，诗人虽才华卓绝

---

① 李乃龙:《略论李商隐的仙道观》,载《江汉论坛》,68页,1995(9)。

千古，却也只能仰仗令狐楚的推举方得以登第。诗人内心深处的伤感与失落，实在是难以言传的："沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。"诗人的才华的不被重用，一如李德裕的被贬为崖州司户以至后来卒于任上，"沧海遗珠"的故事，即便在圣明的朝代也不外乎如此的，苍天圆月下，那颗被遗弃在深海的明珠，只能独自落泪伤感了；虽然在天子脚下（蓝田日，指代长安），想要一生抱持美玉的纯洁秉性也是不可能的，世事如尘网，环环相扣，即便不慕富贵，只追求真爱，也难逃一场烟景幻梦的结局！现实是残酷的，更何况诗人自己只是"攻文枯若木，处世钝如锤"的一介书生呢！除了"永忆江湖归白发"，他的怅惘与迷茫，实在难以一一言说！

与义山一样同是中年丧妻的诗人王维，如果说官居宰相的他从佛是为其带来心灵的静谧的话，那么，位居稗官的李商隐的入佛，则是"深深的海洋里隐藏着的巨大痛苦"，是一种巨大痛苦下的承载！不独《锦瑟》这样，读其余诗也会有同感。除了感受到色泽的明快，意象的繁复外，挥之不去的可能还是诗人那颗沉甸甸的"铁血坚忍"的心，那份"看透人间凡尘"后的执著绵邈深情。佛学义理如此自然地嵌入诗里，为我们创立了"铁血坚忍，深情绵邈"般悲怆的新美学品味，华丽的外表下隐藏着苦涩的难于言表的情殇！尤其今天，在物质的巨大诱惑力面前，李商隐铁血坚忍的执著，实在是值得我们大力去研讨发掘并借鉴的！

三、獭祭曾惊博奥殚，一篇《锦瑟》解人难

"李商隐为文，多检阅书册，左右鳞次，号'獭祭鱼'。"（黄鉴《杨文公谈苑》）诗人刻意搜求典故，用事多而且冷僻，这与他长期写作四六文相关，日久积习，水到渠成。"李商隐是唐代诗坛大家，同时也是唐代成就最高的骈体（四六）文作者。"[①]可是，其诗因此而语意隐晦，读来颇费心思，"獭祭曾惊博奥殚，一篇《锦瑟》解人难"（王士祯《戏仿元遗山论诗绝句》）。笔者认为《锦瑟》一诗的难解，与其繁复用典相关，一如"无限风光在险峰"，千百年来让人们把玩不衰、众说纷纭。人们争论的焦点在于这首无题诗究竟有无寄托、其主旨又是什么呢？迄今仍然还是一个悬案。

历代的研究者多从历史或传记的途径去考据，或从诗人的外在境遇中去探求该诗的意旨，而对本诗自身的艺术表现形式和内在价值的探讨却远远不够。李商隐的无题诗共有 68 首之多，除了直接证明材料的缺乏外，如果还要忽略甚或不了解该诗在表现形式方面的一些细微特征，仅就作家经历及道听途说对其捕风捉影，忽略了对文本自身的整体考究，仓促得出的定论自然容易失之偏颇。

---

① 余恕诚：《樊南文与玉溪诗——论李商隐四六文对其诗歌的影响》，载《文学遗产》，62页，2003(4)。

众所周知,李商隐的诗歌艺术成就是多方面的,尤其是七律,除了意象的错综繁复外,其诗歌的章法也是富于变化的。李商隐的七律,常在发端和结尾处出彩,有的善于学习老杜七律的章法,但更多的是其独具特色的对仗,字字珠玑,善于追求精工与灵活变化的和谐统一。

《锦瑟》一诗就充分体现了这一特点,开头及结尾处都互相密切呼应,罗宗强先生编写的《中国文学史》誉之为"朦胧多义",应当是比较公允的。研究李商隐的论文不计其数(中国知网:http://www.cnki.net,查摘要"李商隐",粗略统计,就有 53 页,一千多篇,自 1999 至 2007 年 8 月末),其受关注程度不言而喻。对于"锦瑟"是全诗的诗眼,全诗的诗意铺陈以"锦瑟"一词的起兴作为立足点,应当是大家都认同了的;对于这些丰富的相关研究成果,我们尽可以大胆借鉴从而更准确地把握住诗人的真实意脉。我们大可以把"锦瑟"一词理解作实有的"音乐器具"[①],但本诗却并非一首音乐诗,因为它只是作者用以起兴的一个具体的"物",尽管这"物"可能仅存于典故里、梦里,但其抒发的悲情却是有目共睹的,尽管不一定是"女悲"! 笔者认为"梦迷蝴蝶"、"心托杜鹃"、"明珠有泪"、"暖玉生烟"等系列典故的运用,只为营造一种人生如梦的幻景。繁复意象的叠加,更是为了充分渲染一种美的印象,物与物的诗意嬗变,绝对没有现代派卡夫卡《变形记》中的"人变甲虫"的恐怖,其实更多的只是张扬了一种现实与理想的距离,不小心却获得了一种穿越时空的心灵感应的中西与古今的交接! 王蒙先生喜悦地从中读出了"意识流"的灵感,他感受到了李义山诗歌里跳跃的节奏和鲜明的时代意脉,荒诞的异化、现代人的困惑,"满纸荒唐言,一把辛酸泪","都云作者痴,谁解其中味?"

人们常说李商隐的诗歌女性味浓郁,缠绵悱恻,其实,这或许隐藏着偏见,因为人们所读多半都是李商隐的无题诗歌,多歌吟爱情,只看到了"相见时难别亦难,东风无力百花残"和"晓镜但愁云鬓改,夜吟应觉月光寒"之类的缠绵柔情,忽视了"春蚕到死丝方尽,蜡炬成灰泪始干","谁言出师表,一为问昭融?"之类的铁血坚忍。刘邦、项羽都是骑马奔驰的将帅,他们吟唱的《大风歌》、《垓下歌》,从来没有被疑指柔弱过。但如果把诗歌里的"兮"字拿掉,就会凸显出一种相对的豪迈:大风起,云飞扬,威加海内归故乡,安得猛士守四方! 显然,"兮"字只是语气助词,但它的作用却不容忽视。因此,节奏与语气往往能左右整首诗歌。

仿此创新,《锦瑟》诗的颔、颈两联似乎可以大胆地尝试一下变奏:不再是 223、223 的节奏,换成 34、34 的节拍,与首、尾两联之间形成自然变化的语流整体:

---

① 孙桂平:《〈锦瑟〉别解》,载《学术探索》,83 页,2003(4)。

锦瑟/无端/五十弦,一弦/一柱/思华年。
庄生晓/梦迷蝴蝶,望帝春/心托杜鹃。
沧海月/明珠有泪,蓝田日/暖玉生烟。
此情/可待/成追忆,只是/当时/已惘然。
——李商隐《锦瑟》

但与前后两句的迷惘情调有所不同,多了一分激越与愤懑,有一股男儿的铁血坚忍与深沉。这样的句读似乎是随心所欲的瞎胡闹,因为在李商隐的诗歌里,“晓”字出现的频率也不低,意思都指时间,如:“借得龙堂宽,晓出揲云发”(《海上谣》);“三百年间同晓梦,钟山何处有龙盘?”(《咏史》);“山驿荒凉白竹扉,残灯向晓梦清晖”(《梦令狐学士》);“晓鸡惊树雪,寒鹜守冰池”(《幽居冬暮》);“断雁高仍急,寒溪晓更清”(《淮阳路》);“若是晓珠明又定,一生长对水精盘”(《碧城三首》其一);“晓镜但愁云鬓改,夜吟应觉月光寒”(《无题》)等,从对仗的工整度而言是毫无商榷的余地的,这样的假设当然不能成立,是荒谬的。但是,经过这样一番折腾,我们是否更清醒地意识到了其间的逆向思维所起的作用呢?这对于鉴赏文学作品而言,实在是一条路径的,既拓宽了视野,又不离文本,在比较视阈中培养出大胆尝试、创新的思维能力,这才真正实现了文学的涵养目标。

论古代文学教学的三个导向

陆凌霄

【作者简介】陆凌霄,男,广西靖西人,广西民族大学副教授,硕士生导师。

【内容提要】中国古代文学承载着中华民族的优秀文化传统,其教学除了传授相关学科基础理论知识外,还应该根据学科特点及高校人才培养需要,在教学中注意贯彻传道、修身和研究这三个导向,由此充分发挥古代文学的学科优势。

【关 键 词】古代文学　教学　导向

一、传道导向

所谓传道,是指在教学中有意识地引导学生去认识并把握古代文学中的深层次的带规律性的事理。大学文科学习应以明道为学习的主要目标之一。《中庸》说:"天命之谓性,率性之谓道,修道之谓教。道也者,不可须臾离也,可离非道也。"①提出道乃人终身所必需,而以修道为教育的核心内容。韩愈《师说》中提出的"传道"、"授业"、"解惑"三大教学目标,也以传道为首。《原道》篇说:"博爱之谓仁,行而宜之之谓义,由是而之焉之谓道。"②韩愈之道,是行儒家的仁义。古代文学教学中的道,范围应该更广,即古人所总结的社会人生的深层道理。《礼记·学记》说:"虽有佳肴,弗食,不知其旨也;虽有至道,弗学,不知其善也。"③至道,即最高真理,需要学习和传授才能了解。孔子把闻道作为人生的终

① 《中庸》,见张立文主编:《儒学精华》(上),77页,北京:北京出版社,1996。
② 韩愈撰,廖莹中集注:《东雅堂昌黎集注》,185页,上海:上海古籍出版社,1993。
③ 《礼记·学记第十八》,198—199页,上海:上海古籍出版社,1987。

极目标，说："朝闻道，夕死可矣。"[①]他在晚年总结其人生经历时说："吾十有五而志于学，三十而立，四十而不惑，五十而知天命，六十而耳顺，七十而从心所欲，不逾矩。"[②]表明孔子一生都在求道，他求道的目的是使自己的思想言行合乎大道。我国古代注重文以载道，《隋书·经籍志》阐述经籍的功能时说："夫经籍也者，机神之妙旨，圣哲之能事，所以经天地，纬阴阳，正纪纲，弘道德，显仁足以利物，藏用足以独善。学之者将殖焉，不学者将落焉。大业崇之，则成钦明之德；匹夫克念，则有王公之重。其王者之所以树风声，流显号，美教化，移风俗，何莫由乎斯道。故曰：其为人也，温柔敦厚，《诗》教也；疏通知远，《书》教也；广博易良，《乐》教也；洁静精微，《易》教也；恭俭庄敬，《礼》教也；属辞比事，《春秋》教也。遭时制宜，质文迭用，应之以通变，通变之以中庸。中庸则可久，通变则可大。其教有适，其用无穷。实仁义之陶钧，诚道德之橐籥也。其为用大矣，随时之义深矣，言无得而称焉。故曰：不疾而速，不行而至。今之所以知古，后之所以知今，其斯之谓也。是以大道方行，俯龟象而设卦；后圣有作，仰鸟迹以成文。书契已传，绳木弃而不用；史官既立，经籍于是与焉。"[③]经籍内涵极为深广，包含了古人对于宇宙人生的深入探索和认识，对后学有巨大的教化作用。我们开设的古代文学课并非纯文学课，它通常包含文、史、哲三方面，文以修身，史观治乱兴亡，哲以探索宇宙人生，解决世界观、人生观问题。文学专业的教学并非以培养文学创作、文学研究或文学教学人才为唯一目标，其中从事党政部门或企事业单位的文字工作的往往占多数，从专业培养目标出发，引导学生认识"道"即认识事理和事物规律是非常重要的，因为明于大道者则无往而不利(所谓"行不逾矩")。就文章而言，道为文章之根本，欧阳修在《答吴充秀才书》中论述了道与文的关系，指出"大抵道胜者文不难自至"，"(文)不能纵横高下皆如意者，道未足也"。强调作文必须以明道为前提，道明，则事理圆融，通达无碍，随时讲出好道理，写出好文章。道属于规律性的东西，明道，则登高望远，从容应对各种复杂的情况。所谓"不畏浮云遮望眼，只缘身在最高层"。古代中国强调道是决定一切的最高原则。中国古代儒教、道教、佛教都以明道为核心，只是侧重点不同，儒重修身，达于治国；道重修命，合于天地自然，益寿延年；佛重修心，净化自我，出离三界。在古代文学教学中，尤其应该重视学好那些"究天人之际"，"明治乱之迹"，深达世界人生真相的至理之文，这类文章，通常包含先哲的智慧，有助于学生有效地从事各方面的工作，妥善处理个人、单位、部门、地方、国家之间的关系。在国内高校各种版本的《中国历代文学作品选》中，有不少是明道之文，如《尚书·无逸》，周公指出为君"无逸"(不能放纵自己)，敬畏天命，谨守职

① 刘宝楠《论语正义》，54、18、16、110、241页，上海：上海古籍出版社，1993。

② 同①。

③ 《隋书》，卷三十二，115页，上海：上海古籍出版社，1986。

分，实际上总结了商、周两代的政治经验。又如《国语·召公谏弭谤》、《子产不毁乡校》，都指出对待百姓的舆论，应该用疏导代替壅堵，“防民之口，甚于防川，川壅而溃，伤人必多，不如决之使导”。这些都是先哲治国安邦的至理名言，古代文学教学中的“道”，主要指这一类古人总结出来的带有指导性的经验，需要世代传承。需要说明的是，我们所讲的古代文学中的道，并非指哲学家老子所说的“不可道”之“常道”，主要是在工作中、生活中经常遇到的和需要面对的“道”。在校的大学生毕业后将担负建设和治理国家的重任，有必要吸收先人的政治人生经验。古代文学中的许多文章，对于这类问题多有论述。《左传》、《战国策》中对于排难解纷，化解矛盾有许多成功的经验，《过秦论》总结了秦朝的兴亡得失，《论贵粟疏》提出重农抑商，《出师表》谈的是用人政策，《廉耻》论述一切祸败乱亡皆源于“不廉”和“不耻”。这类文章，以明道为宗旨，大学教育想要取得较大的成功，有必要引导学生研读这类文章，以增长智慧和才干。据笔者观察了解，文学教师和文科学生最常见的缺失是富于感性而缺少理性，所以在讲文章读文章时，无论教师或学生，往往喜欢情感丰富、情绪强烈的诗文，对于富含政治人生经验的经籍文章则兴趣阙然，学了四年的文学，人生见识、处世智慧不见有明显增长，所写的文章大都满足于情感描述，写不出有独到见解的理性文章，这不利于高层人才的培养。纵观古代的科举考试，着重考查对儒家经典的理解和对时局的对策，考出来的举人、进士，人格修养也比较健全，政治见解比较成熟，一般都能够担负起治理国家和地方的重任，这是值得当今文学教学反思的。情感与理智，毕竟以理智为主导。古人重视文以载道，将文章视为“经国之大业”，故古代文学教学应以教师传道、学生明道作为基本导向。能传道则堪为人师，能明道则可作国之栋梁，否则不过是混饭的先生、无用的书生而已。

二、修身导向

“富润屋，德润身。”文学所关注的对象是主要是人，学文学最重要的目的之一是修身。在学习古代文学过程中学会修身，是大学教育成功的基本标志。文科学生读完大学却不知如何做人，缺少健全的人格，这无疑是失败的教育。古人学习的目的在于修身，韩愈《原毁》中指出古之学者“为己”（为了充实自己），今之学者“为人”（为了表现给别人看），“为人”似乎正是今天教育的特征。环顾今日世界，学习者都很浮躁，争名夺利，不择手段，学习已经不再为提升和完善自身，而纯粹变成谋生的手段。就文科人才培养而言，如果只是为了加强阅读写作能力及提高文学修养，在中学语文教学中即可基本完成。大学的文学教学，应该朝修身方面努力。《大学》中说：“大学之道，在明明德，在亲（新）民，在

止于至善。”[①]古代的大学，其主要目的是培养政治接班人，故明德、亲（新）民、止于至善都是必备条件。孔子说：“为政以德，譬如北辰，居其所而众星拱之。”[②]具有美德是从政的先决条件，有德则百姓归心，无德则众叛亲离。新民即教化人民，日新其知。止于至善，是新民的最高目标，天下士民日新其知，不断向善，达到善的最高境界，则在上位者躬行仁义，奉公守法，视民如子，百姓向善，则无为而治，天下太平，这是王天下的基础。据《周礼·地官司徒》记载，我国古代大学的教育内容，师氏教国子以三德：“一曰至德，以为道本；二曰敏德，以为行本；三曰孝德，以知逆恶。”[③]教三行：“一曰孝行，以亲父母；二曰友行，以尊贤良；三曰顺行，以事师长。”[④]保氏教国子以六艺，即：五礼、六乐、五射、五御、六书、九数。还有六仪，即关于祭祀、宾客、朝廷、丧纪、军旅、车马之仪节。大司乐教国子以乐德、乐语、乐舞。乡学的教育内容也是“六德”、“六行”、“六艺”等。大学课程安排大致是：春夏学干戈，秋冬学羽猎。春诵，夏弦，秋学礼，冬读书。据《礼记·学记》，大学的考查制度，第一年看其析句分段能力和学习志向（即“视离经辨志”）；第三年看其对学业是否专业，与同学是否和睦（即“视敬业乐群”）；第五年考查知识是否广博，对老师是否亲近（即视“博习亲师”），第七年考查研究问题的本领和识别朋友的能力（即“视论学取友”），符合标准的叫“小成”；第九年要求做到认识事物触类旁通，立场坚定，政治上成熟，（“知类通达，强力而不反”），叫做“大成”。从其内容、安排、考查三方面可知，古代大学教学循序渐进，最终目标是所谓的“大成”，即德智体全面发展的政治人才。其中的一些科目如五礼、六乐、五射、六仪，是为修身而开设的。现代大学教育虽然有这个时代的人才培养目标，但修身一课，和古代相比应该没有太大的差异。修身是成就人才的基础，我们通常强调人才要德才兼备，并且应该德为才先，才为德用，为官者勤政廉政，为民谋利，靠的就是一个“德”字，现在官场的一些人乃至一些大学生，欣赏“厚黑学”，即脸皮要厚，心要黑，以此为官场哲学，“升官不发财，请我也不来”。这实乃教育的大失败，也是国之大不幸。我国的官场腐败，究其原因，是中国教育的根本环节——修身教育的严重缺失。我国当代大学教育应该补足这个已经缺失的重要环节。

加强古代文学教学的修身导向，是因为教材中充分具备了这方面的内容。就各时期的文学看，先秦文学最富于修身方面的哲学探索，随后是从东汉之后传入我国并且逐步中国化了的佛教及佛教文学。《诗经》、《礼记》、《大学》、《中庸》、《论语》、《孟子》、《孝经》等都有许多修身的内容。以《诗经》为例，《诗经》中

---

① 《大学》，见张立文主编：《儒学精华》（上），69页，北京：北京出版社，1996。

② 刘宝楠：《论语正义》，54、18、16、110、241页，上海：上海古籍出版社，1993。

③ 陈戌国点校：《周礼》，35页，长沙：岳麓书社，1989。

④ 同③。

多有涉及人生修养的内容，故孔子以《诗》作为学生的修身课程，说“不学《诗》，无以言”，“不学《诗》，如人面墙而立”（即没有出路），又说“温柔敦厚，诗教也”。举例而言，《诗经》的开篇是《关雎》，《关雎》的开头就提出“淑女”和“君子”两个重要概念。什么是淑女？淑者静也，贞静有教养谓之淑。《礼记》说古代做母亲的，要教女儿妇德、妇言、妇容、妇功，即品德、言语、容饰、手工等方面的教养，目的就是培养淑女。古代士人之家不娶没有母亲的女孩做媳妇，是因为这样的女孩缺少基本家庭教养。什么是君子，孔子说：“文质彬彬，然后君子。”美好的言谈举止，笃实诚信的内在品质，综合起来就是君子。教师讲解《关雎》，若能结合讲解君子淑女的内涵，阐发中华民族的道德传统，则是在进行文学评赏的同时，传授了修身内容。

古代有许多精彩篇章，其中格言警句，多是古人修养经验总结，即使记住片言只语，也可终身受益，如《易经》：“君子以厚德载物。”[①]“人道恶盈而好谦。”[②]“积善之家，必有余庆；积不善之家，必有余殃。”[③]如《老子》：“功成而弗居，夫唯弗居，是以不去。”[④]“富贵而骄，自遗其咎。功成身退，天之道。”[⑤]如《论语》：“笃信好学，死守善道。”[⑥]“君子有三戒：少之时，血气未定，戒之在色；及其壮也，血气方刚，戒之在斗；及其老也，戒之在得。”[⑦]荀子《劝学》：“君子博学而日参省乎己，则智明而行无过矣。”这些都是古代修身格言，古代圣哲一般都有高远的人生理想和严格的修行态度，谨言慎行，知行合一。孔子“闻过则喜”，魏征能直言而谏，范仲淹则“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”。宋濂《义田记》述范仲淹一生为官清廉，早年目睹族人有孤寡无助者，心生怜悯，想买义田作为范氏族田，以所得收入来帮助族中鳏寡老人，资助家庭有困难的孩子入学。他晚年时做了大官，有了积蓄，倾其所蓄，购买了三百亩地作为义田，实现了他毕生的一大愿望。古圣先贤，心忧天下，一言一行，往往可以作为后人楷模，古代文学保留了许多这类珍贵记载，成为后人修身的好教材。人类要进步，社会要和谐，不是靠自然进化，物竞天择，而是靠理想指引和付诸行动，从修身做起。《大学》中说：“欲明明德于天下者，先治其国；欲治其国者，先齐其家；欲齐其家者，先修其身；欲修其身者，先正其心；欲正其心者，先诚其意；欲诚其意者，先致其知；致知在格物。”[⑧]大学教育如果过于强调生存竞争，试图以强者的姿态立足于世，而不

① [宋]朱熹注：《周易本义》，5、6、17页，上海：上海古籍出版社，1987。
② 同①。
③ 同①。
④ 《诸子集成·老子本义》，13、18页，北京：团结出版社，1996。
⑤ 同④。
⑥ 刘宝楠：《论语正义》，54、18、16、110、241页，上海：上海古籍出版社，1993。
⑦ 同⑥。
⑧ 《大学》，见张立文主编《儒学精华》（上），69页，北京：北京出版社，1996。

重视从最基本的修身做起，势必培养出一批又一批以自我为中心，缺乏职业操守，在竞争中不择手段，在生活上贪图享受的所谓的"接班人"，我们的国家目前所出现的诚信危机，正是由于数十年来在各级各类教育中摒弃了修身这一中华民族的优良传统，由此产生了民族道德危机。故大学修身教育正是挽救民族道德危机的重要措施。修身课是多样的，古代文学课中的修身具有深厚的民族历史背景和堪为典范的实例，如同春风化雨，在不知不觉中完成学生美好人格的培养，是值得重视和提倡的。

三、研究导向

古人倡导格物致知，格物就是研究事物，致知就是获得新知。用今天的话来说就是深入学习研究，不断获得新的知识。《礼记・学记》说，大学第七年考查学生研究问题的本领和识别朋友的能力，符合标准的叫"小成"，第九年要求做到认识事物触类旁通，立场坚定，政治上成熟，这就叫做"大成"。如今大学毕业，恐怕连"小成"也达不到。以毕业论文为例，近年来网上下载论文，粘贴抄袭风气在大学校园里相当普遍，令人触目惊心，扼腕叹息。以前撰写毕业论文，从选题、定题、收集材料、拟提纲、撰写、修改、定稿，要忙上大半年，论文写作通常数易其稿。当年笔者以"探讨唐代边塞诗兴盛原因探索"为题目，翻阅了《文学评论》和多本《中国文学史》，阅读了《全唐诗》、《乐府诗集》、《文苑英华》、《旧唐书》、《新唐书》、《资治通鉴》，抄录了好几万字的资料，结合前人的研究，不断质疑，提出自己新的看法，虽然艰辛，但研究过程中也尝到了有所发现的快乐。毕业前写出了三篇颇有创见的边塞诗论文，其中《高适〈燕歌行〉的针对性问题》发表在西北大学主编的《唐代文学论丛》1982 年第 2 期上，毕业论文《唐代边塞诗繁荣原因初探》由于发现了许多新的证据，提出了新的看法，被评为优秀论文，由此也开始了自己的诗学研究生涯。现在的大学生中已经很少能够看到过去大学生的那种探索求知的精神，因此，文学教学应该重视研究导向问题。

所谓研究导向，即激发学生研究问题的兴趣，寻求独立解决学术问题的途径和方法，形成探索事物研究问题的风气，奠定学术的基础。学生多有探究问题的兴趣，但能否激发出来，这与教师有关。善于做学问的教师，在传授知识的同时，往往注意激发学生研究问题，培养学生的探索精神。当年笔者对于边塞诗问题的兴趣，是由禹克坤先生组织的一次边塞诗讨论引起的。1980 年前后《文学评论》曾经开展关于唐代边塞诗与民族关系问题的讨论，老师把这个问题带到课堂，组织学生开展了一次讨论。我们都来自全国各地，基本上都是少数民族学生，故讨论很热烈，笔者也发表了自己的意见，由此引发了进一步研究的兴趣。如果大学教学只是以传授知识为目的，不提出问题，不组织学生讨论，则难以培养学生对学术的兴趣。多年来笔者在古代文学教学中，通常有意识地组

织过一些课堂讨论，如诗歌中情与志的关系问题、唐宋诗的优劣问题、宋初西昆诗派的评价问题、百二十回本《水浒传》的结局问题、古代文学中的宗教内容及评价问题等，这些问题学界多存在争论，正好能够引起学生的关注。课堂讨论最好能让学生提前准备，写成发言提纲或发言稿，再在课堂上发言。有准备的课堂讨论通常很热烈，其间互相问难辩驳，一次课下来，争论并未完结。如果让学生就这些问题为课外作业或毕业论文题，作进一步的研究，往往能够写出了比较有见地的文章。

除了课堂讨论这一形式之外，教师平时讲授应尽可能引发学生探索问题的兴趣。古代文学教材中有不少结论或注释是相沿成习，后来的学者往往不作进一步的研究。授课教师如果能以广阔的视野，求实的态度，对一些司空见惯，众口一词的结论或注解提出疑问，就会播下学问的种子。对教科书的盲从是一种普遍的现象，例如《古诗为焦仲卿妻作》这一文学名篇，历来认为焦母逼走刘兰芝，拆散了一对有情夫妻，是封建家长制的典型，认为刘兰芝、焦仲卿的悲剧源于焦母的专横和刘兰芝哥哥的势利，这已经成为文学史上的定论。但是如果换一个角度看问题，实际上焦母也是个受害者。焦母并非生来就如此专横，她采取逼刘兰芝出走，让儿子再娶的做法，是出于对焦家后嗣的焦虑。从诗中我们得知，刘兰芝到焦家多年，并无子息，仲卿又是单丁独苗，后嗣成为焦家最突出的问题。须知中国传统最重延嗣，作为一家之长，焦母自然会采取比较极端的做法。焦仲卿和刘兰芝对感情的执著，走上了不归路，以此作为反抗，这是违背伦理的做法。从孝的角度，刘兰芝和焦仲卿可以商量出两全的办法，比如等待、领养，或分开等，解决孝与情的矛盾，并非一定要走上绝路。实际上，焦母也是中国古代社会传统的受害者，而且受害程度更深，但是一般读者很少会去同情这位老年丧子的白发母亲，这就是读者情感的悲剧。现在的人爱讲执著，其实执著对人的危害很大，传道修身的要务之一，就是破除执著，获得精神的解放。一名教师如果站在较高的角度去讲课，不是去迎合众人，或有意识地去颠覆传统，而是以通晓社会，通达人情的态度对古代文学作品进行入情入理的讲解，无疑会引导学生更客观地思考问题，避免矮子观场，人云亦云，也会促使学生学会独立思考。这样日积月累，学问习惯逐渐养成，不至于在写毕业论文时一脸茫然，依靠抄袭。有些问题，教师可以引而不发。孔子提倡愤启悱发，“不愤不启，不悱不发”，教师不妨有意识地将问题提出，暂时存疑，不给答案，让学生去思考，最好是就此作为课后练习。陆游说：“纸上得来终觉浅，绝知此事要躬行。”一个未解的疑问有时会造就一些未来的学术新人。在对汉语言本科班讲授《金瓶梅》的作者问题时，笔者介绍了学界的各种看法，并指出这些看法各有道理，又各有破绽，建议有兴趣的同学去查阅资料，再做一番探讨。后来有一位学生查阅了很多资料，写成了毕业论文，提出了自己的新见解，被评为优秀论文。如果老师给了明确的答案，学生也许就不会有进一步探索的兴趣。须知教师课堂

上所传授的知识，学生不久大都遗忘，而由教师引导的探索之路，将使学生继续走下去，从而终身受益。

结 语

以上论及的古代文学教学中的三个导向——传道、修身、研究，关系到培养什么样的学生和如何培养学生这一基本问题。我们在实际教学中往往比较注重理论知识的传授，而忽略了最为重要的命题——教育对象自身的自我探索，自我发展和自我完善。只有把理论知识的传授同引导学生将人生目标、人格完善、探索精神结合起来，才是最完善最有效的教学。

古代文学教学改革漫议

孟祥荣

【作者简介】孟祥荣，男，湖北宜昌人，广东江门五邑大学教授。

【内容提要】今天的古代文学教学似乎已经疾病缠身，亟待我们对它的症结进行深刻的探究。要想彻底改革目前大学古代文学教学的现状，必须大力培养和提高教师的素质，革除长期以来课程设置方面的弊端，探索真正切合古代文学本质特点的教学模式。

【关 键 词】古代文学　教学改革　教师素质　课程设置　教学模式

古代文学的教学改革，说是个老生常谈的话题了。议得多，并不意味着就解决得好。之所以时至今日还在议论，正说明其可议之处甚多。在笔者看来，就某种意义上说，今天的古代文学教学似乎已经是疾病缠身，这应该不是危言耸听。百年来的百多种文学史，已经在现当代大学课堂构筑起一种牢不可破的教学体系，进而形成一种全国统一的课堂模式，尽管时贤们不遗余力地费尽心机在不停地探讨各种改革举措，但是今日的大学讲堂上的古代文学教学，似乎仍然没有见到多少亮色。这逼得我们不得不去进一步思考，古代文学教学的症结到底是什么？或者说，在教学改革当中，最需要关注的焦点在哪里？愚见有三。

一、教师素质乃首要之选

课堂教学尽管有诸多主要的环节，但是谁也无法否认，无论采取哪种教学模式，教师必然是主导。一门课程学生学的好与坏，在很大程度上取决于这门课程的主课教师的素质如何。韩愈说："师者，所以传道授业解惑者也。"做一名老师不容易，做一名好老师更不容易，而当好一名古代文学的教师，则更是难上加难。

首先，是中国文化的知识储备严重不足。古代文学说到底，是中国文化的一种外在的艺术方式而已。中国文化传统意义上的儒家道家和释家，任何一家的知识体系、思想蕴涵，都可以说是山负海涵，博大精深的内容任何人都难说了然于胸，而这些内容我们任何一个层次的教师还都必须面对，无从逃避。这其间，就存在着一个巨大的黑洞，或者说一个巨大的悖论。就是我们教师的知识谱系与古代文化精深内容之间的距离。众所周知，现在能在课堂进行教学的老师，按年龄最长的人说，估计应该是 70 岁，除了有家学渊源的人之外，一般说，都是在新中国成立以后所接受的大学教育。而新中国成立以后我们大学的文科教学，已经是文史哲各专业分拆得非常细了，所以他们的知识系统应该说就已经不很系统了。何况目前在讲台上的主力更是在新时期的课堂上培养出来的人，教授也好，博士也罢，外语往往是其强项，而中国文化的专业训练到底有何等的程度，大家心里都很明白。而问题就在于，不管你的知识储备如何，你都要去应对整个中国文化。常言道，教师要有一桶水，才能给好学生一滴水。而我们自己却只有半桶水，或者说就是几滴水，却要给学生那么多的水，试想，我们的教学质量能保证吗？讲老庄，不懂道学，讲语孟，不懂儒学，试想这课怎么讲？虽然说文学课不是思想史或者说文化史课程，不需要那么系统和专业，但是没有这些思想或文化的蕴涵做底，我们又如何能说清楚文学的孟子和文学的庄子呢？同样的道理，我们自己都不懂历史，不懂那些特定历史时期的社会状态、经济形态、思想情态，不懂历史发展的规律性和特殊性，不懂历史与文学发生之间的关联，又能如何讲得明白那些文学文本里所包容的东西？又怎能发掘历史表象背后的意义？我们总不能什么都用审美这一个尺度去衡量吧？更何况即如审美，我们庞大的教师队伍中，又有多少人受到过这方面的专业训练？又有多少人真正懂得美和审美？其弊和不懂文化是一样的。自己没有弄懂，而又想要学生去弄懂，笔者以为这就是我们把什么文本都习惯进行教材式分析的根本原因所在。这个与教学手段或者模式无涉。

其次，我们教师自身的文学素养也多有欠缺。这也要从几个方面来说。第一，几千年的文学贯通与分段教学的壁垒森严的矛盾。中国文学的长河，渊源既远，其流亦长，而其涵盖面又很广阔。因之古代文学多年来实施分段教学，确乎有它的合理之处，这样可以使授者集中有限的时间与精力，在自己所经营的那个范围内全力开掘，可以相对地抵消我们知识储备所带来的不足。但是这样做随之而来的问题是，各教学段壁垒森严。大家习惯在自己的范围里潜心经营，却不太喜欢把触角上下延伸。教先秦的可以不关心先秦以后的，反之亦然。大家在某个领域某个方向是专家，在不熟悉的领域和方向却难以有话语权。可是文学自身的发展演变规律，又有着难为人力所割裂的贯通性。也就是说，先秦文学对后世的影响，表现在哪些方面，通过什么路径，有着何样的轨迹，先秦段的教学事实上并不允许漠不关心；其他各个阶段的文学发展与上一个时代的

承继与新变又如何，同样有着深究的必要。即使是同一文体，对教学与研究而言，也都存在着跨时段的追问的必要。长期的分段教学实践与科学研究，造就了许多的著名学者与专门研究家，也取得了许多重大甚至是伟大的成果。但是也毋庸讳言，在教学第一线的，更多的仍然是中青年教师。他们在专业知识储备上总体与前辈还是有较大差距的。有的弄好一段，也比较吃力，更遑论有余力上下伸其触角了。所以说教学上的打通关是一种必然，但是我们教师队伍的现状以及分段教学的弊端，又不能不说是个大的瓶颈。

第二，文体的繁复与教师知识单一性的矛盾。古代文学时间越是往后，其文体的演变越是繁复，这是个不争的事实。可是我们的专业训练，是学历越往高端，其培养似乎越是专一与精深。这与教学是必然有矛盾的。因为我们在课堂上所面对的，是各段的各体文学，不管你懂多少，你都得要涉及，不可能以自己的强项替代或者包办。这就造成了各种文体样式在授受上的不均。懂诗词的，不懂小说，长于小说的，短于戏剧，而且往深处说，即使都弄小说，弄明清的，也不一定对魏晋唐人小说都非常有研究，甚至在明清里面，只弄一部小说的也大有人在，因之在课堂教学中，就势必用己之长而避其所短，这虽是人之常情，却不是我们教学应有的常态。

第三，经典的文学文本与教师古典文体写作能力缺失的矛盾。众所周知，无论是文学史所涉及的文本还是配套的作品选，在各种文学体式中，都是历经时间淘洗的名篇经典。这些作品，无论是其思想性还是文学艺术性，都有着它历久弥新的魅力。我们做教师的，就是要把这种经典性和艺术魅力通过我们的引导或者阐释传达给学生。问题在于，我们的教师里有多少人受过这种与我们的时代基本隔膜之文体的专业训练？也就是说，无论是古典诗文，抑或小说戏剧，我们有多少人真正身体力行地创作过？记得中学语文界曾经流行过教师写下水文章，其用意无外是以自身真正的写作来体验和摸索，以便在指导学生的写作时候才不至于以空对空。文学的创作固然是作家心灵的独特产物，但是作为每一类文体，它在创作中的基本要求，写作技巧，语言意味，应该说只有深入其中的人才知道其中的韵味。所以说，在当代文坛，很多作家不看没有创作实践的所谓批评家的品论，应该是大有道理的。因为在作家眼里，批评家差不多就等于一个外行。作者和教师固然有所不同，但是如果我们自己都没有一点写作实践，甚至不懂诗歌的格律，不懂散文的布局谋篇、起承转合，也不懂小说的结构与语言，试想我们又能给学生什么呢？这样说当然并非要我们的教师人人都写得一手漂亮的古文，作得诗填得词识得曲，才可以上讲台。笔者只是说，当我们全然没有这样的写作体验和专门训练的时候，要引导学生去体味和品赏文学经典，实际上会与课程的要求存在着相当大的差距，而且这种情况，恐怕是在各个层次的学校和各个年龄段的教师身上都不同程度地存在着，也就是说具有相当的普遍性。

要之，笔者以为与其花大力气在探索教学模式和教学手段上，反不如提升授业者自身的学术素养、文学修养和审美鉴赏能力来得重要。虽然说每一位授业者都成为文史哲贯通的巨匠，成为古代文体写作的高手，成为文学鉴赏的大师，自然难以成为现实，可是将此作为教师培养和素质提升的一个方向应该说是可行的，也是必需的。教师的学术素养与文学修养，往往是学生一门课程学习选择的焦点，它直接影响学生兴趣的高低和状况的好坏。所以笔者认为，古代文学教学改革的头等大事，是提高我们教师自己。

二、课程设置是重中之重

由于学校和教师之间的差异性的客观存在，课程设置虽然说各校有着不同的情况，但是基本模式却没有根本差别。其一，是文史哲的分家。其二，是文学史的一统天下。这是个大题目，涉及的问题太多，甚至关涉到教育体制的问题，不是三言两语可以说得清楚的，也不是笔者能够说清楚的。但是这种设置的弊端应该能够看出一些。首先，是造成中文专业学生知识面的单一。中文系开不开历史和哲学的课程，应该是有限制的，这个限制也是从几方面来说的。有的学校有能力而因为课程设置的原因，开设得少，有的却是因为师资的问题无法开。笔者做教师已有二十多年了，先后在几所大学任教过，这几所学校都因为种种原因，中文系很少开设历史与哲学课程。中国哲学史、中国思想史、中国文化史、中国史，以及西方的历史哲学文化的课程，都很少有开过，即使开设过老庄语孟之类的选修课，但是那都是中文系的老师从文学的角度开设的，与历史系和哲学系开设同类课难说是一回事。这样，中文系的学生就只学中文了，除了少数对历史哲学与文化课程感兴趣的学生，本系的学生大多对此少有涉猎。这样就使得中文系的学生相当程度地学术性贫血。也无怪乎我们的学生在分析文学现象和作品时，往往陷于缺乏批评武器的窘地。学生最擅长的分析，不是从本系老师这里学来的，他们是沿用了他们中学语文老师的教材分析模式：思想性加艺术性分析。能作点审美批评或者社会历史的批评的已经算不错了。这怪不得学生，因为学校和老师没有授给他批评的武器。我们常说，授人以鱼，不如授人以渔。问题是，我们有教过什么是“渔”和怎么样去“渔”吗？常听人感慨，说当今中文系的学生知识面窄，理性思维或者说思辨能力差，实际上根源还在于我们的课堂，在于课程设置上。当然，中文与历史和哲学结合的程度到底怎样才合适，相关的课程开设多少门，讲授到怎样的程度为宜，这些都是可在实践中探讨的。但是这么割裂，似乎总是觉得不对劲。

其次是造成学生不读原著。古代文学教学以西方式的文学史来替代在中国盛行几千年的经学模式，其正面意义自不待言。我们来看摘引的一则信息即可知道：在 2004 年 8 月 24 日的北京论坛中国文学分组论坛中，众多国内外中

国文学研究领域的学术先驱和名家大师济济一堂。北京大学中文系主任温儒敏教授平行地阐释了20世纪二三十年代围绕新文学诞生而出现的三种代表性的文学史观点和范式后,他提出这些先驱者都试图自觉地从史的角度评说新文学,自然彼此构成了微妙的对话关系。胡适《五十年来中国之文学》提出的文学进化论史观突出了文学"以旧换新"的不可阻挡的趋势;梁实秋《现代中国文学之浪漫的趋势》则表明了与胡适截然相反的论调,相对于时间范畴却更看重文学的品性与人性,主张站在"共时"的层面上平等地考察古今文学;而周作人《中国新文学的源流》更在立足于考察新文学源头的基础上,勾画了中国文学史"言志"与"载道"之间循环往复的发展轨迹。此言一出,在自由讨论中引来了激烈的争论。陈平原、乐黛云、宇文所安等国内外知名学者纷纷发言,最终的焦点停留在文学史的地位和当今高校教育的利弊问题上。众所周知,包括北京大学在内,我国大多数高校中文系在中国文学教学中都把文学史作为基础性的环节和课程,以至于很多中文系大学生苦于在文学课上"背历史"而丢失了很多细心研读原著的机会。这种长期教学实践中形成的惯有模式在当今社会的文学教育中究竟如何权衡利弊呢?温儒敏教授坦言,这种文学教学理念和模式诚然利弊兼有,"利"在于能在文学史的串联贯通中用史学的方法将知识更快地传授给学生,也便于学生高效率地系统接受;"弊"则在于容易导致大学文学教育的过量"信息化",让学生漫游在浩如烟海的文学史流中而损失了研读原著专书的时间,这也在某种程度上牺牲掉了文学本身的丰富性和典型性。但温教授认为,固然如此,倘若回到解放初期重在阅读原著的教学状态中,在现今的高校教育背景下显然也会产生负面影响,大量时间花费在研读中,有可能让学生出现基础知识方面的欠缺,也和当今节奏化的教学模式不太适应。总之,文学史与专书阅读在教学模式层面上始终存在争议,也是一个矛盾的结合体,当今学术教育界也正在试图找到两者之间最高效率最好效果的平衡点,但这并不是朝夕之功。正因为如此,温教授希望文学专业的大学生在低年级时更多侧重于对文学史的宏观把握,打下牢固的基础知识地基,到高年级时则应适当跳出这个圈子,花更多精力亲身接触原典和专书,尽量做到两者协调,互不偏废。(引自http://www.pkucet.com.cn)郭英德先生在他的《明清文学史讲演录》里也探讨过文学史研究的格局问题,他说:"明清文学史研究的成果,首先表现为文学史研究的基本格局已经形成。这个形成并不意味着这个格局是妥当的,仅仅意味着它已经成型了。"他认为这个格局的构成是不平衡的,即各种文体的比重有问题,与文学发展的实际不相符合。而问题还在于,即使这种比例都合适,但是文学史给学生提供方便的同时也成了桎梏。其最大的负面作用,就是造成学生背史而不读原著。今天的学生,说到各时代的文学现象文学家文学作品,大的脉络是清楚的,再深入下去,却懵懵懂懂。怎样在指导学生利用文学史的同时,引导他们更多地去面对原著,是我们教改的另一个重要议题。

三、教学模式为切入之口

古文教学，教师重要，设置重要，教学模式与手段也重要。众多同行关心这一问题，自然也是大有道理。在许多人看来，教学模式和手段的改革，一个切入点或者突破口就是现代化手段。利用现代多媒体技术，自然是改革的一个方向，应该积极探索。但是，这里面有很多问题无法解决，一如陈骞所言：一是素材缺乏。关于古代文学，实物资料不多，声像材料就更少了。尤其文史资料的真伪考证，本身就是一门学问。据笔者了解，在电子产品及相关网站中，与古代文学相关的内容少，形式上达到声色并茂的更少，总体能达到教学应用的少之又少。据此，笔者认为，目前电教手段的运用是不存在多大问题，但提倡古代文学多媒体教学还"底气不足"，需要做好积累工作。二是运用多媒体技术的定性问题。目前，计算机技术与教育结合，产生了 CAE、CAI、CAL 等提法，这些模式都指出了多媒体技术的"辅助"(assist)地位，即它不可能代替教师的作用。现在"网络教学"(Network Teaching)已进入实践，在计算机运用热潮下，是否隐含着一些不可控因素，如有学者提到的"交流障碍"是否会加剧，"虚拟环境"是否有害，还没有定论。技术对人的思维、文化是有影响的，而目前并没有清楚地论证过这种影响的利弊。古代文学具有情感特征，这种特征与计算机文化显然甚少共同点。古代文学教学面临的困难，可能预示着中国传统文化会成为弱势文化，这并不是杞人忧天。虽然"只有民族性的，才能是世界性的"，实践中对传统文化的理解却是肤浅的、功利的——这在各地对古代人文景观的改造中有最直观的表现。换个层面看，就是对古代文化的破坏性开发。由此也使笔者想到，现在我们的孩子很小就能读一两千年前的诗歌，而以后可能大家都会玩计算机，却只有少数人才掌握古代文学的释读，我们的文学就可能会失却自己的灵魂，仅放置在某个硬盘上。在世界上，一些民族已有这方面的教训。[①] 他的担心是有道理的。笔者认为，教学改革一方面可以向前看，利用现代技术；另一方面，我们何尝不可以向后看，学习古人好的教学经验？比如古人讲学的讨论法，就应该对我们很有启发性。如宋儒教学，就很注重师生之间的相互切磋，二程、朱熹之辈讲学，大兴书院，倡讨论之风。师生之间的互动，通过讨论的方式把问题引向深入。但朱子教人的，多是注重考据、讲论的口耳之学，对此，王阳明又大感不足，认为做圣贤需要在精神上解决问题，所以决定重建圣人的身心之学。而且在与学生的讨论中，把他的思想阐释得淋漓尽致。举一则阳明师生的讨论可见其一斑：

---

① 陈骞：《高校古代文学教学小议》，载《玉溪师院学报》，101 页，2002(1)。

王汝中、省曾侍坐。

先生握扇，命曰："你们用扇。"

省曾起对曰："不敢。"

先生曰："圣人之学，不是这等捆缚苦楚的，不是装做道学的模样。"

汝中曰："观仲尼与曾点言志一章略见。"

先生曰："然。以此章观之，圣人何等宽洪包含气象！且为师者问志于群弟子，三子皆整顿以对，至于曾点，飘飘然不看那三子在眼，自去鼓起瑟来，何等狂态！及至言志，又不对师之问目，都是狂言。设在伊川，或斥骂起来了，圣人乃复称许他，何等气象！圣人教人，不是个束缚他通做一般，只如狂者便从狂处成就他，狷者便从狷处成就他，人之才气如何同得？"

——王阳明《传习录》

在这段讨论中，阳明不仅从独特的角度出发为学生解释了《论语》中的一章，更重要的，还在于他教会了学生如何将书中悟得的道与生活结合起来，如何去从实质上理解圣人之言的深刻蕴涵，教学的重点和难点，一下子就让学生把握住了。如何引导，如何挖掘，如何深入，值得玩味。这样的讨论式教学实在是值得我们借鉴。自然，我们也常常组织学生讨论，但是在效果上怎么样？却大有可检讨之处。一个关键问题是，我们对学生的发言，往往是很难归结到要点上，或者是很难形成互动，你说你的，我说我的。当然，这又要回到起初的话题上——与教师自身的素质有关。

古代文学的教学改革，是一个系统的工程，要走的路还很长。

切实提高教学质量，加强精品课程建设

——古代文学教学笔谈

张永芳　罗　莹　郝桂敏　刘越峰

【作者简介】张永芳，男，山西黎城人，沈阳师范大学教授。罗莹（女）、郝桂敏（女）、刘越峰，均为文学博士，沈阳师范大学副教授。

【内容提要】沈阳师范大学的“古代文学”课程，已积累五十多年的教学经验，被评为辽宁省首批精品课。为进一步提高教学质量，加强精品课建设，部分教师特别研究了教学宗旨的落实和现行教材的使用，以及国学推广与增强教学时代感等问题，这对于精品课程的教学具有重要的启示意义。

【关 键 词】高校教学　古代文学　教学宗旨　教材使用　国学推广　强化时代感

张永芳：略说古代文学史的教学宗旨与教学实践的局限

“中国古代文学史”是汉语言文学专业的必修课、骨干课，即使在大大压缩了教学时数的今天，仍占 200 多学时，在专业课程体系中所占比重大大超过其他学科；如果再加上相关选修课，则占汉语言文学专业课学时总量的一半略多。由此可见，它是多么重要的课程。

既然“古代文学史”课程如此重要，它承担的任务自然不容忽视。一般说来，其教学大纲体现了这门课程的教学宗旨，即：“通过本门课程的教授使学生获得有关我国古代文学发生、发展的基本认识。对我国古代文学伟大成就和基本发展线索、规律有较为全面、系统的认识，并对各个历史时期的代表作家、重要作品的思想、艺术价值作出科学评价。从而培养和提高学生初步运用马克思主义的立场、观点、方法，独立阅读、分析、评价我国古代文学的能力；提高学生

的思想和文化素养，提高民族自豪感和爱国情操，以及审美素质，为发展中华民族新文化作出应有的贡献。”[1]

约略说来，其宗旨有四点：一是传授文学史知识，通俗地说，就是给学生提供一份本学科的导游图，比如各朝代有哪些重要的作家、作品和文学现象，让学生顺利地找到这些“名胜”；二是从我国古代文学的发展概况中，总结出一些规律来，以便印证文学理论，更深刻地理解当代文学现象及其发展趋势，特别是在全球化的大背景下，解决好如何在欧美文学的强势语境中认识传统文学的价值和魅力的问题；三是向学生提供治学门径，帮助学生掌握最基本的治学方法，学会欣赏与评价作家作品，跟上学术动态，引发进修兴趣，进行治学尝试；四是通过古代文学作家作品的感染，帮助学生增强民族自豪感，提高人文素养，提升人格品位，为育人这个根本目标发挥独特的作用。

但因课时较少而内容繁多，教师往往被本学科的知识含量而眩惑，急于传授知识而忽视其宗旨，以至于在教学实践中存在很多局限。

一是在“导游”中，对纵向的“景点”比较注意，即对各个具体朝代的文学现象和作家作品比较重视，而对横向的“景点”，即各种分体文学的发展与相互关联注意不够，更缺乏相关的比较探讨。这样，虽然相关知识传授不少，却未能有机地融会为一个整体。

二是在文学发展规律的探求中，对政治、经济状况对文学的影响比较重视，而文化的、思想的，特别是民俗的影响相对忽略，更缺乏与同期外国文学的横向比较，这样使得该课有两个明显不足：第一，对本国文学发展历史背景的阐释比较狭窄、空泛；第二，缺少大范围的“鸟瞰”式总体认识，对于本国文学的成就估价不足或缺少说服力。本国文学史当然不能讲成文学理论或比较文学，但没有理论深度和全球眼界，总是一个缺憾。

三是在治学方法的传授中，多是范例的感性启示而缺少明确的理性引导，尤其是缺少对当前学术动态的介绍，以扩充知识领域，往往限于课本内容的讲授，着重培养学生的解题能力，而对开启其自主钻研的习惯重视不够。这样培养出来的学生，习惯条分缕析地回答现成问题，而缺少自己发现问题、解决问题的能力，甚至连基本的学术规范、治学能力都没有养成。

四是对相关的作家作品往往仅限于让学生掌握其本身的特点和价值，而对引导学生感受古人的人生体悟不够重视，这样讲授的内容对学生来说是外在的、没有生命力的死遗产，而没有化为他们人生经验的一部分。也就是说知识传授与人格培养的有机联系被割裂开来，求学与育人没有交融为一个整体，尚存在脱节现象。

这些不足，都有待今后努力加以弥补，以便提高人才培养的质量，真正体现

---

① 摘自语文网：http://www.hotea.com。

该课程的教学宗旨。

罗莹:古代文学教材使用中的几个问题

普通高校中文系古代文学史课程使用的教材，多半是由高等教育出版社出版、袁行霈主编的《中国文学史》四册(简称“高教版”)。相比较以往的文学史教材，该教材在编写体例等方面有了很大的改变，编写的原则是“文学本位”，即“文学史著作应立足于文学本位，重视文学之所以成为文学并具有艺术感染力的特点及其审美价值”[①]。从这个基本点出发，文学史著作的核心内容就是阐释文学的演变历程，而不能将文学史写成作家评传的集成，也不能将文学史写成社会发展史的图解。因此，从这个核心出发，此套文学史以文学作品为中心，同时兼顾文学理论、文学批评、文学鉴赏及其文学传媒，并吸收最新科研成果的精华，成为一套博采兼收、视角广阔的好教材。

然而，在实际的教学应用过程中我们发现这套教材不好操作，由于参与编写的专家个性差异，加之要改变传统的文学史的写法的追求，有些章节的个性化色彩浓厚，这给教学的条理性和整体性带来了很大的挑战，因此，在使用这套教材时，有几个问题一定要处理好。

第一，与其他教材的关系问题。同刘大杰的《中国文学史》、中国社科院文学所的《中国文学史》、游国恩的《中国文学史》相比较，高教版的《中国文学史》以观点新颖、知识丰富见长，而条理性较差，这样，要想在教学中，既要把新颖丰富的知识灌输给学生，同时又要条理清晰、知识点突出，就必须参考其他的教材，进行梳理。例如，关于韩愈古文运动，高教版的《中国文学史》一气道来，浑然一体，但是，对韩愈的文学革新主张却说得很含糊，学生在看书的时候往往抓不住要点，有时甚至不明就里，这个时候参考社科院的《中国文学史》或者游国恩的《中国文学史》，即可迎刃而解。又如，关于《西游记》中孙悟空的人物形象和《儒林外史》的讽刺艺术，高教版的《中国文学史》就前者提出了较新的观点，从人性的角度给予人物形象以新的解释，但是并没有展开；而后者的讽刺艺术是学习的关键，教材却用几句话匆匆带过，到底如何讽刺，有何新的发展却没有提及。这样，不论教师的教学还是学生的自学都有很大的难度，因此，对其他文学史的借鉴和引入就很有必要。总之，针对高教版《中国文学史》知识新、容量大而条理性差的特点，我们可以结合多种《中国文学史》教材的实际情况，取长补短，把最新的知识清楚地传递给学生。

第二，作家作品的重点分布问题。高教版的《中国文学史》一改过去文学史编著只重视重点作家、重点作品的惯例，在关注大作家的同时给予中小作家以

---

① 袁行霈:《中国文学史·总绪论》，北京:高等教育出版社，1999。

充分的重视，体现了编写者的科学精神。但是在具体的章节分布上，有的地方却分配很不合理。例如，在王维、孟浩然的论述上，编者仅以很少的篇幅对待这两位著名的山水田园诗人，而且论述较笼统，对王维、孟浩然山水田园诗的特点与成就论述均很模糊；李白章节的编写也同样存在这个问题，从中可以看出编者的倾向是：对于大的作家，由于人们比较熟悉，因此，一些基础性的常识介绍不多，而把重点放在新观点的提出和新知识的发掘。然而，学生是初级的接受者，他首先更需要清晰地了解最基本的知识，然后再接受新的前沿知识。同时高教版的《中国文学史》对于以前文学史着墨不多的作家给予了充分的重视，例如李商隐、吴文英、周邦彦等较有争议的作家，这是此套文学史教材的伟大成就之一。然而，对于本科生的学习和教学而言，重点还应当放到一类大作家的身上，因为他们是文学史发展的骨干，同时兼顾中小作家的成就，这样才是完整的文学史，才能清晰地勾勒出文学发展的轨迹。因此，对于这套文学史教材，教学的时候还需要参考其他的教材，把最基本的知识传输给学生，使学生既有扎实的基础知识又有把握学术前沿的洞察能力。

第三，注释的处理问题。这套文学史教材还有一个显著的特点就是每章之后都有大量的注释，对文中的观点和材料进行注释和说明，这是以前的文学史教材少有的。仔细阅读就会发现这些注释包含大量的知识，除了具有补充的作用之外还有拓展和融汇知识的作用。这套文学史教材有许多章节更像是综合性的论文，后面的注释也就成为必不可少的一部分，这些注释信息量非常丰富，例如对吴文英介绍的时候，有三个注释，从不同的侧面丰富了吴文英一节。首先，是关于吴文英的生卒年的问题，表明其生卒年"迄今无确考"，并列举关于其生卒年问题几位学者的研究成果及其资料的来源。其次，在介绍吴文英词的结构特点时吸收了著名的词学家叶嘉莹的观点，其论词多引用西方的文艺理论概念，具有自己的独特性。因此，在第二个注释中标出了叶嘉莹先生的文章《拆碎七宝楼台——谈梦窗词的现代性》及其出处。再次，注出自宋末以来直到现代关于梦窗词的评价问题，从纵的角度梳理了不同时代人们对吴文英的评价。这样，三个注释就把吴文英及其词研究的历史情况、最新的研究成果、目前的研究难点一一摆在读者的面前。又如关于《三国演义》、《水浒传》的主题问题也是一个很复杂的问题，教材在此章节后都有一个注释，说明了目前关于这一问题的八九种提法，并指出了资料的来源，省去了许多翻检之功。关于《西游记》的作者问题也有一个注释，较详细地介绍了署名吴承恩的另一本地理著作《西游记》的情况。从以上所举例子，我们可以看到，此套教材的注释已经是正文不可分割的有机整体，对帮助学生扩展知识面，掌握最新的学术动态是大有裨益的。因此，教师在教学的时候就要尽可能地把这些知识融入教学中去，提醒学生多加注意，引导学生打开眼界。

第四，绪论和各个章节的关系问题。高教版的《中国文学史》在每一编前面

有绪论，和以往的文学史的绪论仅仅是对全编内容的简单介绍不同，此套教材的绪论部分包含更多的知识点，而这些知识点在后面的章节中只是零星地出现或者不出现，因此，绪论部分的整体推介便有了提纲挈领、画龙点睛的效果。例如，在第七编的绪论中系统地总结了章回小说的特点及其发展历程并画出以四大传奇小说为代表的章回小说的发展轨迹，清楚地勾画出中国古代章回小说在题材、结构、人物形象、语言等方面的发展转变情况，有很强的概括性和理论性，而这些内容在以后的章节中没有再介绍。这就要求教师在教学的过程中能够常常顾及点和面的关系，在把生动性的知识教授给学生的同时更要注意知识的系统性，把每一章节的教学融入整个文学史发展的长河中去，使学生能够把所学的知识在时间和空间中找到应有的位置。

第五，教材后的文学史年表和研修书目的应用问题。高教版的《中国文学史》在每册书后都附有文学史年表和研修书目，这也是此书的一大特色，但是在教学中发现，学生并不认真去利用。教师在教学时可以把研修书目中最重要的画出来，指导学生去阅读，并在教学中检验阅读的情况，培养学生自觉学习的习惯。文学史年表是从横的切面来标注在同一时间、同一空间里文学的发生情况，这对了解作家之间的相互关系、相互影响，文学作品出现的原因，文学思潮出现的背景的考察有重要的作用，能够把文学作品还原到具体的历史情境中去，这对我们学习文学史是大有益处的。教师可以在讲到具体的作家作品的时候引导学生翻一翻教材后面的年表，使学生养成联系地看待文学现象的习惯。

郝桂敏:国学推广与古代文学课程建设

国学的历史在中国源远流长，但“国学”这个名词直到近代才出现。中国人曾经一度只学国学的。近代以来，我们的民族经过对国学的否定和抛弃，经过全盘西化，在现在20世纪蓦然回首，才又看到了中国国学的巨大价值。大学古代文学课是渗透和宣讲国学的重要阵地。现在，大学生国学基础普遍较差，在国学热的今天，如何重新思考大学古代文学课程建设问题，是摆在我们高校古代文学教育工作者面前的一项重要课题。

鸦片战争后，中国人为了抵御外敌，富国强兵，出现了一股“西学东渐”、“中体西用”的热潮。“国学”一词也就是在这种背景下提出来的，用以指讲述、研究中国传统文化与学术的学问或学科。“国学”的提出有与“西学”相对抗的意味。在国弱民弱的时候，有些中国人敏锐地发现了“国学”中阻碍民族发展的一面，有些救国之士干脆到西学中去寻求真理了。在20世纪初的“五四”新文化运动中，有些激进主义分子主张全盘西化，把国学无情地抛弃在一边。在中国近现代历史上，曾经有很长一段时间对中国传统文化的彻底否定和批判。

20世纪80年代中后期，内地再次掀起文化讨论热潮，季羡林、张岱年、庞朴

等学者所持的传统文化立场，与港台的钱穆、徐复观、南怀瑾以及身处海外的杜维明、成中英等人正桴鼓相应，到了20世纪90年代，终于汇聚成引人注目的文化景观——“国学热”，现仍持续升温。

应该看到，中国传统国学对现代化的今天仍然有着极其珍贵的作用，这也决定了中国文化必定复兴。温家宝总理在哈佛大学的讲话《中华民族的传统文化博大精深、源远流长》中就说，早在两千多年前，就产生了以孔孟为代表的儒家学说和以老庄为代表的道家学说，以及其他在中国思想史上有地位的学说流派，这就是有名的“诸子百家”。从孔夫子到孙中山，中华民族传统文化有很多珍品，有许多人民性和民主性的好东西。比如，强调仁爱，强调群体，强调和而不同，强调天下为公。特别是“天下兴亡、匹夫有责”的爱国情操，“民为邦本”、“民贵君轻”的民本思想，“己所不欲，勿施于人”的待人之道，吃苦耐劳、勤俭持家、尊师重教的传统美德，世代相传。所有这些，对家庭、国家和社会都起到了巨大的维系与调节作用。温家宝总理的讲话，充分肯定了国学重要现代价值，也使我们进一步看到了国学复兴的根本原因所在。中国社会正处于转型期，许多人面对新旧的变迁，充满迷惘、惶惑、浮躁与挣扎。精神层面的危机也促使人们到传统文化里去寻找慰藉和支持，导致了“国学热”的兴起。

近百年来，一些优秀的传统伦理道德遭到了不同程度的破坏，这就引发了严重的社会问题，比如诚信危机、孝悌危机，等等。这不能不说与国民文化断层和精神“缺钙”现象有关。目前，国人的国学水平普遍较差，很多中学生能够熟练地用英语读写却看不懂文言文，对牛顿、培根奉若神明，对老庄、孔子却形同路人，提到作文便搜索枯肠。中小学国学传统教育的缺失还延伸到高等教育领域，很多大学生不知道《老子》一书主要是讲什么的，更不用说“四书五经”和“十三经”了。我们培养了很多掌握西方先进科学技术知识的硕士和博士，他们说起西方的头头是道，谈起老祖宗却一无所知。看来，对大学生进行国学教育是一件非常必要的工作。

大学的古代文学课程是对大学生进行国学教育的重要阵地。目前，大学古代文学课程，不论是中文专业的必修课和选修课，还是全校性质的通识课，都存在明显的缺陷。主要表现是：中文专业古代文学必修课课时量普遍较少。以沈阳师范大学为例，古代文学课程两年内学完，每周三课时，教师讲课不得不赶进度，一些重要内容无法在课堂上详细展开。原先单独开设的作品选读课也已取消，造成学生知识面的严重缺陷。另外，中文专业的选修课国学课开设不多。全校性质的国学通识课更是寥寥无几。

笔者认为，高校古代文学课程应该进行一些必要的改革，以适应高校普及国学的形势需要。有条件的高校应该鼓励教师适当开设重要的国学经典选修课，如“《老子》研究”、“《论语》研究”、“《诗经》研究”、“《周易》研究”等，这些课程不仅对中文专业的学生开设，有条件的高校可以面向全校学生开通识课，通过

这些课程的开设，使学生对重要国学经典有较为深刻的理解。在开设国学经典课程的同时，也要注意引导学生课外阅读国学书籍，以培养学生的感性认识，在这方面，可以结合学生的实际情况，为他们开设一些国学经典阅读书目，以便更好的引导学生阅读。可以定期检查学生的阅读情况，可通过开展读书报告会、国学讲座等形式，加深学生对国学经典的深入理解。有条件的高校可定期请国学大师来学校做专题报告，培养学生对国学学习的浓厚兴趣。

刘越峰：古代文学教学应强化时代感

如今的大学生时代感较强，如果我们在古代文学教学时，只是停留在以古人之口说古人之事的层面上，学生就会感觉缥缈无依，生硬古板。因此，如何让古代文学教学现代化的问题就提到了当今教学的日程上。也就是说，应当让学生所学的古代文学知识对"当下"发生作用，与当代有某种关联性。那么，怎样才能较好地解决这一问题呢？必须寻求适当的出路，在古代文学教学中强化时代感。

强化时代感，首先就要把古代文学的内容与我们今天的时事相联系，在讲授古代文学内容的同时，让学生真切地体味到学古可以鉴今，学好古代文学有助于加深他们对今天的社会以及对自己人生的理解，并能提高认识问题解决问题的能力。如笔者在讲杜甫的《太子张舍人遗织成褥段》诗时，便作了相应的努力。这首诗作于杜甫流寓成都期间，主要内容是说有个张姓朋友，官任太子舍人，送给自己一段织锦褥料，而杜甫认为自己只是小人物，不配享用这么奢华的物品，怕因此招来祸患，所以婉言加以谢绝。这其中有戒贪、拒贿之意，教师在讲解过程中只要稍加升发，联系到如今一些官员行贿受贿，贪赃枉法的问题（《杜甫学刊》中陈昌渠先生观点），再结合实际来谈一谈"锦鲸卷还客，始觉心和平。振我粗席尘，愧客茹藜羹"。便可以从中看到老杜拒收赠礼的平和心态，这种平和的心态要远比喝凉水、用赃钱的忐忑不安强上几百倍。这首诗的内容，正展现出老杜反腐倡廉的高风亮节。进一步说，杜甫如此小题大做，实含有讽刺当时四川主政官员严武的寓意。仇兆鳌《杜诗详注》引钱谦益语云："史称武累年在蜀，肆志逞欲，恣行猛政，穷极奢靡，赏赐无度，公在武幕下，作此讽喻。"诗中引用了时人贪赃枉法受到惩处的实例，以警醒当事人，前注云："至举李鼎、来 以深戒之，朋友真善之道也。"我们也可以用现实的例子，警示现实中的贪官，并充分认识真正的朋友必须能够进谏，而不是一味说好话。这样稍作发挥，不但让学生较易记住这首诗，同时也让学生对这首诗有更深刻的体会，从某种程度上说，这就让古诗有了现代感，学生也就更容易理解老杜一生都在实践儒家理想的为人特征了。

强化时代感，在讲授古代文学时还可以直接引导学生联系自身体悟人生。

如今大学生面临学习、就业等各种压力，心理负担很重，大学生的心理健康问题已经成为一个不可回避的大问题，他们身处逆境时，往往自己不能得到自我解脱，也就是说内部精神调解机制几乎处于失灵的状态中，不会自我安慰、自我排解。对这种情况，如何在古代文学教学中培养学生解决心理问题的能力，让他们在对古代文学作品的理解中学到如何自我排解，如何让生活更幸福健康，已显得十分迫切和重要。这就要求古代文学教师在讲解古代作品时，有意识地渗透一些相关信息，强化学生的个性感悟。比如在讲解苏东坡的著名词作《水调歌头》时，就可以试着与李清照的著名词作《武陵春》相对照讲解，前者作于宋神宗熙宁九年(1076)，苏东坡在两年前调往密州，他实际上处于外放冷遇的地位，内心忧郁；后者写于李清照的晚年，她当时已流落金华，孤身一人，处境也异常艰难。几乎是在同样困苦的状态中，苏东坡却以超人的自我解脱能力，能把内心的矛盾与痛苦化解，以求得内心的一分平和与泰然。这里就可以重点给学生讲解在这首词中所表现出来的两个矛盾，以及将两个矛盾逐一化解的过程：苏东坡面对高悬于天际的一轮明月，想到了自己在这人世间所经历的风风雨雨，他内心一定有许多不如意，并希望超越这让他心烦的尘世，于是就有了比较明显的出世之情，“不知天上宫阙，今夕是何年，我欲乘风归去”，转瞬间，他又对自己的这种想法产生了疑问，“又恐琼楼玉宇，高处不胜寒”。天上真的就那么好吗？到天上去就真能找到属于自己的快乐吗？最后他还是决定“起舞弄清影，何似在人间”，人间尽管有许多不如意，尽管给自己带来了太多痛苦，但人间至少还有轻歌曼舞可供消遣娱乐，人生中还有许多东西值得我们留恋，天上一定不如人间有生气，还是留在人间吧！自己心中的出世的想法，就这样被化解掉了。想留在人间，望着这轮明月，突然又产生了“不应有恨，何事长向别时圆”的感叹。为什么这月亮总是在我们兄弟俩分别的时候显得特别圆呢？心中又因为思念自己的弟弟而有了怨月的情绪，但这种情绪又转瞬间被化解掉了，“月有阴晴圆缺，人有悲欢离合，此事古难全”。月亮的圆与缺，人间的离与合都是不可抗拒的自然规律，自古如此，任何人都不能更改，也许正是因为月亮有圆缺，人间有离合，这个世界才显得更加丰富多彩！在适当消解了这种不快的思绪后，他发出了流传千古的祝愿：“但愿人长久，千里共婵娟！”其实，整首诗就表现了以上两种矛盾成功化解的过程，它让我们能真切地感受到苏东坡热爱生活、积极健康的人生态度以及相当强的心理调解能力，这种较强的自我调解力可以看作是苏东坡虽身处逆境但永远保持乐观放达情怀的制胜法宝。相对而言，从《武陵春》这首词看，李清照面对自己的痛苦，并不是一个成功的自我调解者。“风住尘香花已尽，日晚倦梳头”，一个“倦”活生生地勾画出了李清照在长时间巨大痛苦摧残下慵懒、憔悴的神态，一切痛苦都因为“物是人非事事休”造成的，她在这种痛苦中，也试想着把自己解脱出来，于是她就有了“欲语”这个想法，即想要与别人交流。众所周知，向人倾诉自己的痛苦是一个非常好的自我解脱的

方法，但她的这种倾诉并没有实现，她也没有向别人表白任何痛苦，只是泪流满面，自己仍就负载着无穷无尽的哀愁。接着她为了解脱自己内心的痛苦，又进行了第二次努力，“闻说双溪春尚好，也拟泛轻舟”，驾一叶扁舟，到美丽的江流中畅游，或许能得江山之助，心胸豁然开朗。结果，这种想法也没能成行，“只恐双溪舴艋舟，载不动，许多愁”，还是算了吧！李清照自我调解的努力，只是停留在想法上，而没有达到借外力作用而求得自我心理平衡的目的，无疑这种表现方式增添了词作的悲剧美，更有一种震撼人心的力量，但同时我们也可以看出，作为一个自我心理调解者，李清照是不成功的，这也许是她晚年一直生活在痛苦中的一个重要原因。

我们在讲解这两首词时，与现在的实际情况相联系，一定会对当代大学生有一定的启迪。这两首词告诉我们：内在的自我心理调解，对一个人的心理健康起着非常重要的作用，当内心有许多矛盾、痛苦时，要学会主动地化解，而不是在心中越积越多，以致成为心病。这样，教师既引导学生对词作本身有了较深入的把握，同时又让古人的词作具有一定时代感，能给当代大学生有益的启示。

另外，在讲解古代文学作品时，可与当今的文体相比较。如在讲述元杂剧时，可适当联系今天的电影、电视剧、话剧等，为学生讲解剧本结构、戏剧冲突、人物语言、舞台效果等方面的内容，以培养学生高尚的审美情趣，提高学生的审美品位，自觉地抵制那些内容低俗、粗制滥造的影视作品。